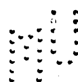
Alexis FRANÇOIS
Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève
Agréé à l'Université de Paris

LES ORIGINES LYRIQUES
DE LA
PHRASE MODERNE

Etude sur la prose cadencée dans la littérature française
au dix-huitième siècle

PARIS (Ve)
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, Boulevard Saint-Michel, 49

1929



A Monsieur le Doyen BRUNOT

Qui m'a donné l'occasion d'entreprendre ce travail et procuré l'honneur d'en présenter les premiers résultats dans un auditoire de la Sorbonne.

INTRODUCTION

Que dès les origines de la prose classique, la langue soit traitée par nos bons écrivains comme une matière musicale, c'est ce qui paraît l'évidence même, voire peut passer pour une manière de truisme. L' « art de la prose » en naissant et se développant, sous l'influence des modèles anciens et modernes — l'italien, par exemple — ne pouvait manquer de faire une place importante à cette « musique des mots » que M. Lanson discerne déjà, avec sa perspicacité ordinaire, chez les Grands Rhétoriqueurs : « La délectation du val plaisant et solitaire, et l'aménité du lieu coy, secret et taciturne avec le doux bruit des claires ondes argentines sortant du roc, incitèrent le beau Paris à sommeiller et s'étendre sur l'herbe épaisse et drue, et sur les fleurettes bien flairans, faisant chevet du pied du rocher, et ayant son arc et son carquois sous son bras dextre... (1). »

Ceci dans les *Illustrations de Gaule* de Lemaire de Belges. Certes, une telle prose a tous les caractères de l'harmonie : sonorité, nombre, cadence. Comme le dit M. Lanson, elle « chante, en notes claires, d'une mesure lente » qui n'a rien à voir avec le rythme oratoire. C'est déjà un vrai spécimen de prose poétique.

Il n'est pas le seul ; la tradition romanesque bientôt en fournira d'autres. Le rythme de l'*Astrée*, par exemple, a été très délicatement analysé par M. Bochet (2). On peut s'étonner, du reste, que le genre, dès lors, n'ait pas été cultivé d'une manière plus systématique. Cela vient sans

(1) G. Lanson, *L'Art de la prose*, 26.
(2) *L'Astrée*, Genève, 1923, 3e part., chap. III : *Le style de l'Astrée.*

doute de ce qu'il est hors cadre, selon les règles de la poétique classique. Cela vient aussi de ce que l'attention des grammairiens et des rhéteurs, obsédée par l'exemple des anciens, se porte longtemps tout spécialement sur la prose oratoire, en quête de quelque équivalent du canon cicéronien. Pour s'en être le plus approchés, un Balzac dans ses écrits, les grands orateurs de la chaire dans leurs discours, en tireront quelque gloire. Il est évident que là aussi l'effort pour mettre en valeur l'élément musical, harmonieux, rythmique, de la langue, est considérable. On le voit par la place qu'un pareil enseignement tient dans les traités de rhétorique qui ne sont eux-mêmes qu'un reflet de l'Ecole (1). En ce qui concerne le nombre notamment, l'austérité même de Port-Royal n'empêche pas M. Lemaître d'en inculquer les plus délicates recettes à ses élèves (2). De cet ensemble de faits, on peut conclure que l'époque classique a été une éducatrice incomparable de l'oreille littéraire française et qu'elle la prépare à l'analyse la plus fine, la plus subtile, du pouvoir de la musique sur la langue.

Il est évident toutefois que ce n'est qu'ensuite, c'est-à-dire au XVIIIe siècle, que de semblables préoccupations entrent dans leur phase décisive. Entendez par là que le problème de l'harmonie, avec ses éléments divers de sonorité, de nombre, de rythme, tourné et retourné sur toutes ses faces, se renouvelle entièrement à cette époque. Les conséquences seront tout à la fois prochaines et lointaines, déterminant en grande partie le prodigieux épanouissement de notre littérature en prose pendant deux siècles. Rien ne peut sembler plus utile que de scruter les causes et les péripéties d'une semblable révolution.

(1) Voyez dans l'*Histoire de la langue française* de M. F. Brunot, t. IV, les chapitres sur *la période* et *l'harmonie*.

(2) Voyez le très curieux témoignage cité par l'abbé Brémond dans ses *Deux musiques de la prose*, 1924, 20, ouvrage dont l'érudition nous a été très utile.



Il y a lieu, bien entendu, de tenir compte de certaines circonstances favorables. Dans le nombre, il en est une qu'il me paraît nécessaire de signaler tout de suite. Je la prends du reste plutôt comme un signe que comme une cause réellement efficiente. Encore ne devait-elle pas être étrangère à l'élargissement de la conscience littéraire. Elle a trait aux conceptions fondamentales de la langue et de la grammaire, plus précisément, au renouveau de la grammaire philosophique, consécutif à la « grammaire générale » de Port-Royal.

Jusqu'alors, en effet, cette grammaire a traité la langue comme si la logique en était le principe déterminant, ou, si l'on préfère, l'élément primordial, précédant ou entraînant toute la création du langage. Mais, tout à coup, cela change. Dans le système de Condillac, la logique, sans perdre du reste son importance, est donnée comme acquise, et c'est l'harmonie, donc la musique, qui tend à devenir primitive. Qu'on se reporte à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) et à la manière dont cet ouvrage décrit la genèse du langage ! Pour Condillac, le langage articulé succède au langage d'action, ou des gestes, sur lequel il commence par se modeler. Ainsi, dit-il, « pour tenir la place des mouvements du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par intervalles fort sensibles ». C'est là l'origine de l'accent et du rythme.

L'idée n'est encore qu'indiquée ; mais, comme la plupart des idées du philosophe sensualiste, elle ne tarde pas à faire son chemin. Rousseau, selon sa coutume, la pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences. Il en vient à concevoir son idéale langue primitive comme un chant :

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées effaçant l'hiatus suffiroient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche les sons seroient très variés, et la diversité

des accens multiplieroit les mêmes voix ; *la quantité, le rythme seroient de nouvelles sources de combinaisons* ; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre qui sont de la nature, laissant peu de choses à faire aux articulations, qui sont de convention, *l'on chanteroit au lieu de parler* (1).

Tel le rêve entrevu par le philosophe-musicien Rousseau, rêve, on peut bien dire, éclos sous un rayon de lumière condillacienne. Comme toutes les flores trop riches, il aurait été fort capable d'entêter une époque, des hommes moins épris de clarté, moins soumis à la discipline logique. Aussi bien, Rousseau lui-même a pu quelquefois, dans ses écrits, sacrifier la régularité à l'harmonie ; il n'en reste pas moins, dans l'ensemble, fort respectueux de la grammaire.

Autour de lui, certes, nul ne songe à pousser aussi loin le paradoxe musical. Mais les philosophes ne manquent pas qui réservent une place éminente à l'harmonie, sinon dans la création, du moins dans le développement du langage. C'est le cas de Diderot qui fait concourir l'harmonie à l'état de *perfection* des langues, lequel succède à leur *naissance* et à leur *formation*. « Cette harmonie du style, dit-il, à laquelle nous sommes si sensibles, que nous lui sacrifions souvent tout le reste (2) ». Sur quoi d'Alembert, encore une fois, sur un ton d'augure, répète : « Ce sont les poètes qui ont formé les langues (3) » ; entendez qu'il leur ont donné l'harmonie.

*
* *

Mais laissons la philosophie à ses nues et redescendons vers un horizon plus étroitement circonscrit.

Bien avant que la spéculation philosophique ne pousse le problème de l'harmonie au premier plan, il y est installé

(1) *Essai sur l'origine des langues*, IV (I, 375). Cette langue primitive inarticulée mais « accentuée, sonore, inintelligible », Rousseau la laisse aux enfants dans l'*Emile*, I (*Œuvres* II, 33).

(2) *Lettre sur les sourds et les muets* (*Œuvres*, I, 372).

(3) Art. *Elocution* des *Mélanges littéraires* (*Œuvres*, 1822, V, 529).

par une des grandes querelles littéraires de l'époque. Au moment où la question du rythme notamment, se pose avec toutes ses exigences et ses données les plus complexes, c'est, ne l'oublions pas, le vers français qui est en cause. De là, et non pas d'ailleurs, il faut partir si l'on ne veut pas, d'emblée, s'égarer dans un labyrinthe.

A peine est-il besoin de rappeler comment La Motte, puis Fénelon, déclanchent contre le vers français spécialement l'alexandrin rimé, la grande offensive qui va remplir de sa rumeur tout le siècle (1). Il suffit d'en indiquer en deux mots la cause et la signification profonde : cet épuisement de la poésie traditionnelle après un siècle de surmenage oratoire, le mécanisme du vers fonctionnant à vide, la cadence stabilisée dans un mouvement uniforme, la rime avec son retour monotone accaparant, obsédant l'oreille, aux dépens de la musique même... Cadence et rime, dans ces conditions, ne sont plus qu'une gêne insupportable, une contrainte odieuse, notamment dans l'expression du lyrisme, et cela précisément à l'heure où le lyrisme s'apprête à faire une rentrée triomphale dans la littérature.

Il en résulte qu'un malaise profond s'empare de la poésie. Les vrais poètes sont en quête d'un nouveau moyen d'expression ; et naturellement ils le cherchent à l'opposé du vers, dans la prose. Le cri du siècle, si l'on peut dire, c'est encore Rousseau qui le pousse, un jour — c'était en 1754 — où, se promenant sur les bords du lac de Genève, il médite de célébrer à la fois la beauté du paysage et les « mœurs pures » des montagnards valaisans. On l'a retrouvé griffonné dans ses carnets de notes : « Comment être poète en prose » (2) ?

(1) Sur les préliminaires de cette campagne, voyez Jean Ranscelot, *Les manifestations du déclin poétique au début du* XVIIIe *siècle*, dans la *Revue d'hist. litt. de la France*, 1926, 497-520.

(2) Cf. Alexis François, *Poème en prose et vers libre* dans la *Bibliothèque universelle* de mars 1918, 346. La citation est rapportée d'après

Or, à cette question capitale, obsédante, le siècle est loin de fournir tout de suite une réponse parfaitement nette. Certains, beaucoup même, s'imaginent que Fénelon l'a donnée, très suffisante, par son *Télémaque*. Et de là, cette profusion de « poèmes en prose » imités du fameux roman pédagogique qui se succèdent jusqu'à la fin du siècle et même au delà, si l'on en juge par Chateaubriand. Rousseau lui-même a fait une incursion, non négligeable du reste, dans ce genre faux — comme l'appelle Voltaire. Rousseau a écrit son petit poème en prose à la manière du *Télémaque* : c'est le *Levite d'Ephraïm* rédigé dans la diligence qui l'emporte de Paris à Yverdon en 1762.

Mais la solution fénelonienne de la « poésie en prose » est tout extérieure. Elle néglige les exigences profondes du lyrisme qui ne pouvait s'accommoder de cette prose molle, sans mouvement déterminé, « sans nombre », ont articulé nettement, nous le verrons, les contemporains (1). Le renouvellement du langage poétique, en opposition avec le langage versifié devait être le résultat d'un double effort : de l'art romantique en quête de lyrisme et de l'oreille littéraire en quête d'une nouvelle musique verbale.

Mais quel pouvait être désormais le rapport de ceci à cela, de cette nouvelle musique verbale avec celle qui est donnée par le vers ? C'est ici que se présentait un premier obstacle.

le texte reproduit par le marquis de La Rochefoucauld-Liaucourt dans ses *Mémoires de Condorcet*, publiés d'abord en 1824.

(1) Ce n'est naturellement pas l'opinion de Ramsay. Selon l'auteur du *Discours sur le poème épique*, « le style du *Télémaque* est poli, net, coulant, magnifique... Toutes ces périodes remplissent l'oreille par leur nombre et la cadence ». (*Œuvres de Fénénelon*, 1852, V, 393). Mais Marmontel, qui examine la question de près, montre par des exemples, la faiblesse du style de Fénelon (*Poétique françoise*, I, 252-254).

CHAPITRE PREMIER

LA QUESTION DU NOMBRE POÉTIQUE ET DU NOMBRE ORATOIRE

Cet obstacle, c'est, tout simplement, la distinction classique du nombre poétique et du nombre oratoire, laquelle s'appuyait formidablement sur la sacro-sainte distinction des genres. Jusqu'au XVIIIe siècle, en effet, il y a, pour l'oreille française, deux sortes de « musiques » générales : l'harmonie poétique d'une part — celle des vers — et l'harmonie oratoire de l'autre — celle de la prose — toutes deux absolument irréconciliables.

Je n'examinerai pas si, à l'époque même, une pareille distinction est rigoureusement soutenable —, si, notamment la poésie du XVIIe siècle, lyrique ou dramatique, n'est pas plus ou moins conditionnée par le mouvement oratoire, ou si, inversement, la prose classique, oratoire ou narrative, ne laisse pas échapper quelques vers. A vrai dire, ces vers ne sont pas difficiles à dépister, et les grammairiens du temps ne s'en sont pas fait faute. Mais de ce petit jeu, auquel s'est livré naguère encore le spirituel abbé Brémond, il n'y a rien à tirer contre la rigueur du principe. Pour l'âge classique, pour le XVIIe siècle en particulier, la prose reste la prose et les vers restent les vers.

Les vers blancs, en particulier, sont expressément exclus de la prose. Vaugelas en a fait une règle, et cette règle est sanctionnée par l'Académie soit dans ses *Observations* de 1704 sur les *Remarques* de Vaugelas, soit dans son commentaire sur la traduction de Quinte-Curce du même Vaugelas,

en 1720 (1). Longtemps la poursuite des vers dans la prose sera l'une des occupations favorites des puristes.

Voilà précisément le point où s'engage la bataille du rythme au XVIIIe siècle.

Il n'en faut pas douter en effet : la résistance de la tradition est obstinée. Le précepte qu'on doit éviter les vers dans la prose, est indéfiniment ressassé, jusque dans l'*Encyclopédie méthodique* (art. *nombre*) : « Enfin, la dernière attention qu'il faut avoir est de ne pas tomber dans le nombre poétique, en cherchant le nombre oratoire, et de faire des vers en pensant écrire en prose. »

Le même principe a précédemment servi de palladium aux défenseurs du vers, c'est-à-dire de la tradition classique. L'abbé Fraguier s'en est armé en pleine Académie des Inscriptions (11 août 1719) (2). D'Olivet ne manque pas de le reprendre à son compte dans sa *Prosodie françoise* (1736) (3). C'est une vérification de ce que nous avons dit,

(1) Il est piquant de voir le grammairien pris en faute, et non moins de voir jusqu'où s'étend la sensibilité des commentateurs académiques. Sont spécialement signalées les phrases « *Aussitôt que ce prince eut appris ces nouvelles*, il envoya Mazée... (IV, 12) (comme ce vers est au commencement d'un article, il fallait rompre sa mesure); « Il s'épandit tout à coup une frayeur si étrange... *que les soldats saisis d'une secrète horreur*, commencèrent tous à trembler » (IV, 12), (c'est un vers dont la cadence est trop nombreuse) ; « Après avoir traversé six-cents stades d'un terroir fertile, *il entre doucement dans le golfe Persique* » (V, 3), (il était bon de rompre ce vers qui finit une phrase), et ainsi de suite.

(2) « Une règle qui a lieu dans toutes les langues et dans tous les genres de style, c'est qu'en recherchant avec soin le beau son des mots, et la richesse du nombre, on ne peut avoir trop d'attention à s'éloigner des sons et des nombres qui, propres à la poésie, rendroient en quelque façon la prose poétique » (*Mém. Acad. inscrip.*, VI, 270.)

(3) « L'orateur, s'il est sage, fuira les cadences poétiques, autant qu'il recherchera celles qui lui sont propres.. » (*Prosodie*, édit. de 1767, 138.) Dans sa lettre au président Bouhier du 4 mars 1737 (à la suite des *Remarques sur Racine*, 1738), il insiste et s'en prend aux ennemis du vers : « Mais n'y a-t-il donc pas de l'harmonie dans la prose ? Oui, sans doute, il doit y en avoir, et beaucoup. Mais l'oreille met une différence du tout au tout entre l'harmonie de la prose, et celle

que le champ de bataille du vers et celui du rythme se confondent souvent au XVIIIe siècle.

Toutefois, contre cette vieille garde vigilante, s'avancent, avec une audace croissante, les jeunes troupes qui se soucient de moins en moins du canon classique, ou inconsciemment, par la force même du raisonnement, travaillent à le détruire. J'en signalerai d'abord un détachement avancé parmi les traducteurs des poètes anciens.

*
* *

Voici, par exemple, l'abbé Desfontaines, traducteur en prose de Virgile (1743). Il s'explique dans un long *Discours sur la traduction des poètes*, qui a fait quelque bruit à l'époque :

Le style élégant, élevé, coulant et harmonieux qu'exige la traduction en prose d'un poète tel que Virgile et Horace, entraîne nécessairement dans son cours tantôt des vers décasyllabes, tantôt des vers alexandrins. On prétend que c'est un défaut en françois, parce que c'en est un en latin. Mais il y a bien de la différence.

Cette différence, c'est que la rime est inutile en latin pour faire sentir le vers, tandis qu'en français douze syllabes « ne forment un vers, qu'en vertu d'un autre vers dont le dernier mot rime avec le dernier mot de celui-là » (1). Quoi qu'on pense de cette explication, plutôt spécieuse, elle n'en libère pas moins à sa manière le français du joug de la règle humaniste.

Sept ans plus tard, en 1750, ce n'est plus une excuse qu'invoque l'abbé Batteux, traducteur d'Horace, c'est un droit :

La troisième chose à observer dans la traduction des poètes, c'est d'user des nombres qui approchent de ceux de notre poésie.

du vers. Tellement qu'une cadence prosaïque ne déplaît pas moins dans le vers, qu'une cadence poétique dans la prose. »

(1) *Les Œuvres de Virgile traduites en françois*, 1743, p. XLIII.

La mesure des vers alexandrins, qui sont de douze temps, est la plus frappante. On ne la permet point dans la prose. Mais on y permet celle de six temps, de sept, de huit, de neuf, de dix. J'ai tâché de serrer la prose de cette traduction dans ces espaces. Non que j'aie toisé chaque période pour la réduire à cette étendue précise ; mais en me montant l'oreille sur un ton demi-poétique inspiré en quelque sorte par l'harmonie même des vers latins (1).

Retenons déjà cette première affirmation essentielle, que, pour rejoindre les nombres du poète, le prosateur n'a qu'à « se monter l'oreille sur un ton demi-poétique ». Quant à la réserve de l'alexandrin, elle ne diminue qu'à peine l'audace du système. Et d'ailleurs, elle apparaît chez Batteux lui-même fort atténuée, car il dit encore :

On trouvera même, quoique rarement, des vers de douze syllabes que j'aurois ôtés, si la pensée ne m'en eût paru moins bien rendue. Les poésies lyriques sont, en général, d'un style fort et relevé. J'ai cru, pour cette raison qu'on ne blâmeroit point, dans une traduction de pareils ouvrages, une harmonie qu'on ne blâme ailleurs que parce qu'elle annonce une sorte de luxe dans l'élocution. *Enfin, si on me le permet, je dirai franchement que je ne suis pas trop convaincu qu'une phrase sera vicieuse dans la prose, précisément parce qu'elle aura l'étendue de douze temps.* Il n'en est pas du vers françois comme du latin.

La suite rejoint l'abbé Desfontaines.

Pour le dire en passant, l'alexandrin est sans doute particulièrement visé par la règle classique, telle que Vaugelas, notamment, la formule. Mais on n'en trouve pas moins cette règle fréquemment appliquée à toutes sortes de mètres, celui de dix syllabes, le plus proche de l'alexandrin, et même, on peut l'affirmer, aux vers de huit (2).

(1) Édit. de 1763, préface, p. XVII.
(2) L'abbé Brémond lui-même, *Deux musiques*..., 23, cite ce commen-

Un petit exemple pourra suffire pour nous montrer à l'œuvre la méthode de l'abbé Batteux. Voici ce que devient sous sa plume un fragment de la onzième ode du livre premier :

Je chanterai Alcide | et les deux enfants de Léda | célèbres | l'un par des courses de chevaux | l'autre par les combats du ceste. | Dès que leur astre favorable | a brillé aux yeux des matelots, | l'onde agitée retombe des rochers, | les vents s'apaisent, | les nuages fuient, | et les vagues menaçantes | rentrent dans le niveau des mers...

Les vers de 4, 5, 6, 7, 8, et même 9 à 10 syllabes ne sont pas difficiles à déterminer dans cet échantillon qui fait un peu songer déjà, par anticipation, à la fameuse psalmodie de Salammbô sur sa terrasse carthaginoise :

Quand tu parais, | il s'épand une quiétude | sur la terre ; | les fleurs se fanent, | les flots s'apaisent, | les hommes fatigués s'étendent | la poitrine vers toi, | et le monde, avec ses océans et ses montagnes | comme en un miroir | se regarde dans ta figure |.

Ce n'est pas la malice qui nous dicte ce rapprochement, mais bien plutôt le désir de faire rendre hommage par l'un des grands musiciens de la prose française à la tentative de l'abbé Batteux.

A vrai dire, celui-ci aurait pu s'en tenir là. Mais il était philosophe, partant féru de système, et il ne pouvait se satisfaire qu'en poussant à fond, jusqu'au paradoxe inclus, ses idées. Sa préface est, à ce point de vue, déjà fort instructive. Je la reprends où l'a laissée notre première citation.

« Notre prose, continue Batteux, quand elle est cadencée, n'est presque rien autre chose qu'une suite de vers libres

taire de Mathieu Marais dans son *Journal*, I, 113, à propos d'un passage de l'*Histoire des Juifs* de Basnage : *Et bien sots sont les Ménélas qui courent après les Hélènes* : « Cela est trop poétique, et ce qui est assez plaisant, c'est que cela fait deux beaux vers à quatre pieds, ce qu'il devait éviter. »

sans rime ». Voilà qui peut passer pour une formule lumineuse. Ce qui l'accompagne l'est un peu moins : « Et il a fallu d'autant moins d'effort pour suivre cette façon d'écrire, que *c'est la nature même qui en montre la route*, et que, le style, dans toute langue, se soumet aisément à cette règle, quand on essaie de l'y réduire. »

Comment, c'est la nature qui fait parler les prosateurs en vers ? Que n'a-t-on pas fait dire à la nature au XVIIIe siècle ? L'auteur des *Beaux-Arts réduits à un seul principe* ne pouvait se dispenser d'invoquer la nature à cette occasion.

Aussi bien, quand il publie sa traduction d'Horace, l'abbé Batteux a-t-il déjà son siège fait. Son raisonnement est établi jusqu'aux dernières conséquences. Il ne fera plus que le reprendre et le perfectionner jusqu'à la fin de sa vie. Aux neuf *Lettres à l'abbé d'Olivet*, dont deux sur l'*harmonie* et le *nombre oratoire*, publiées en 1748 dans son *Cours de Belles-Lettres*, succéderont le *Cours de Belles-Lettres* de 1753, où elles sont fondues, puis le *Traité de la construction oratoire* de 1763, qui en reproduit de grands passages, sans parler d'un *Mémoire sur les nombres poétiques et oratoires* présenté à l'Académie des inscriptions (*Mém.*, XXXV, 413-431), et des notes qui enrichissent la traduction posthume du *Traité de l'arrangement des mots* de Denys d'Halicarnasse (1788). Cette traduction, du reste, n'est-elle pas comme le testament de Batteux sur la matière, l'hommage suprême rendu au rhéteur grec qui lui a ouvert le domaine de l'harmonie ?

Tout ce fatras, bien oublié, peut se résumer de la façon suivante.

Pour l'abbé Batteux, il y a dans le discours quatre espèces de repos qui déterminent ses « espaces » : repos pour la respiration, pour l'esprit, pour les objets, pour l'oreille. Ces repos sont inégalement sensibles selon qu'il s'agit de prose ou de poésie. Dans la poésie, naturellement, l'oreille est prédominante. Qu'importe du reste : espaces

de la prose, espaces de la poésie sont pareillement soumis à la loi du nombre, qui, réglant leur longueur et leurs rapports, est d'institution naturelle. Tout est nombre dans la nature : « Tout se fait chez elle par mesure, tout y marche par cadence. » Que l'art s'en mêle, il arrive simplement, mais infailliblement, que les nombres ou espaces de la prose se rapprochent de ceux de la poésie, qui les tient elle-même en partie de la musique. Telle est leur identité fondamentale. « La différence du vers à la prose, quant aux espaces, consiste en ce que les vers sont des mesures fixées en rigueur et remplis de mots choisis selon certaines règles de l'art et que la prose ne connaît de mesure que celle du goût et de l'instinct. » Otez la contrainte canonique des vers, et vous retrouvez dans la prose oratoire les mêmes espaces ou les mêmes nombres. Dans tel passage de Fléchier ou de Bourdaloue, la période se découpe plus ou moins exactement en vers, par exemple :

1. *Je me trouble, Messieurs,*
2. *Turenne meurt :*
3. *tout se confond :*
4. *la fortune chancelle :*
5. *la victoire se lasse :*
6. *la paix s'éloigne :*
7. *les bonnes intentions des alliés se ralentissent :*
8. *le courage des troupes*
9. *est abattu par la douleur*
10. *et ranimé par la vengeance :*
11. *tout le camp demeure immobile :*
12. *les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite,*
13. *et non aux blessures qu'ils ont reçues.*
14. *Les pères mourans*
15. *envoient leurs fils pleurer*
16. *sur leur général mort, etc.*

Sans doute, certains de ces vers ne sont pas de vrais vers,

ou à peine, soit pour la longueur, soit pour la correction. N'importe : aucun ne dépasse les douze syllabes sacramentelles. Que si, d'autre part, les repos, très sensibles pour l'esprit et la respiration, le sont beaucoup moins pour l'oreille, il n'importe pas davantage. Après tout, si je dis :

Les pères mourans
envoient leurs fils pleurer
sur leur général mort,

cela s'entend aussi bien que si je récite, d'après M[me] Deshoulières :

Assise au bord de la Seine,
Sur le penchant d'un côteau
La bergère Célimène
Laisse paître son troupeau,

ou même en supprimant la rime :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,
La bergère Timarette
Laisse paître ses brebis (1).

On voit maintenant où tend le paradoxe de l'abbé Batteux : à soutenir que tout est vers dans la bonne prose, ce qui est une façon radicale de ruiner la distinction du nombre poétique et du nombre oratoire. Voudrait-on discuter la démonstration, on s'apercevrait aussitôt qu'elle s'inspire directement des rhéteurs et des philosophes grecs. C'est Aristote ou c'est Pythagore qui enseigne à l'abbé Batteux que tant discours que nature sont pleins de nombres. C'est Denys d'Halicarnasse qui lui

(1) *Traité de la Construction oratoire*, 1[re] part., 2[e] section, chap. III.

montre, par l'exemple de Démosthène, comment les périodes des orateurs peuvent se décomposer en vers. Reste à savoir si la méthode vaut pour l'éloquence française comme pour l'éloquence grecque. On peut, à vrai dire, la trouver un peu sommaire.

Finalement, Batteux dit encore : « La différence qu'il y a entre notre prose et notre poésie ne consiste pas tant dans la différence des espaces, que dans la liberté qu'on a de les changer à tous moments dans la prose au lieu que dans les vers, le premier espace ou le premier assortiment sert de modèle aux suivants. » En d'autres termes, ce qui fait un des caractères de la prose, c'est le vers libre, attribut qui, joint au passage spontané du rythme poétique dans la prose cadencée, peut être considéré comme acquis.

***

Si le XVIIIe siècle a donné raison à l'abbé Batteux sur ces deux points, il s'en faut qu'il ait adopté son paradoxe, lequel paraît être plus ou moins tombé dans l'indifférence. Ce qui préoccupe beaucoup plus les novateurs que la suppression de toute barrière entre la prose et les vers, apparemment considérée comme chimérique, c'est la découverte d'une forme intermédiaire où le vers et la prose se rencontreraient sans se confondre.

A ce point de vue, un indice très caractéristique nous est fourni, dès 1737, par un petit livre fort rare intitulé *Raisonnemens hazardez sur la poésie françoise* (in-12, 213 pp.). L'auteur, un certain Jean-Pierre de Longue, se présente comme un personnage plutôt obscur, mais curieux. On sait seulement qu'il « appartenait » à M. le prince de Conti. Pour le reste, P. de Longue peut être rangé parmi ces réformateurs de second ou de troisième plan, qui pullulent au XVIIIe siècle. On dirait d'un autre abbé de Saint-Pierre, sans que le scandale même y manque. Réformateur de l'orthographe en 1725 par ses *Principes de l'ortographe*

françoise, réformateur des mœurs en 1734 par son roman des *Princesses malabares*, qui fut brûlé sur l'ordre du Parlement, Pierre de Longue finit encore par se poser en réformateur de la langue et du style.

Et voici ce qu'il propose : ni plus ni moins qu'un « style nouveau », dont, au surplus, il avoue qu'il n'a pas fait seul la découverte. Ce style ne sera ni de la poésie, « car on n'y voit point du tout de rimes, au moins mises exprès. » Ce ne sera pas non plus de la prose, « puisque les syllabes s'y trouvent rangées dans le goût et sur les règles fondamentales de la pure versification ». On peut le définir « une chaîne nouvelle de vers libres dégagez des fers de la rime », ou encore : « une prose nombreuse et poétique à juste titre, quand elle sera soutenue d'expressions nobles et des figures les plus vives. » (103).

La manière dont P. de Longue développe son système est aussi subtile que savante. Cela s'annonce d'abord comme une vigoureuse attaque contre la rime. Non pas que P. de Longue condamne la rime en soi ; mais elle ne lui paraît pas essentielle à la poésie française, où elle ne fait figure que de « badinage » ou de « colifichet ». Ce qui constitue le vers, il l'exprime avec force, ce n'est pas la rime, c'est la mesure et c'est la cadence.

La mesure se compte par les syllabes, la cadence par les pieds. Car il y a des pieds dans le vers français comme dans le vers latin ; seulement ce sont toujours des pieds de deux syllabes et jamais de trois — toujours donc *tata*, *tata*, *tata* et jamais *tatata*, *tatata*, ni, à plus forte raison, *tatatata*. Il s'ensuit que les seuls vers français authentiques sont des vers pairs de 2, 3, 4 pieds, autrement dit de 4, 6, 8 syllabes. Ce dernier vers, l'octosyllabe, est déclaré « le plus long de tous et le plus beau, par la variété des repos dont il est susceptible » (81). Au delà de huit syllabes, il n'y a plus de « vers réels ». Le décasyllabe et l'alexandrin ne sont pas des vers simples, mais des combinaisons de vers : 4 + 6, 6 + 6. Quant aux vers impairs — détail important

à retenir — P. de Longue n'est pas loin d'en faire le signe de la prose (1).

Les vers de 4, 6, 8 syllabes suffisent du reste à reproduire une foule de combinaisons rythmiques préfigurées par les vers latins que P. de Longue donne en modèle aux prosateurs français.

Telle sera donc la forme exacte de ce « style nouveau » préconisé par l'auteur des *Raisonnemens hazardés* : un langage à base de vers communs de 4, 6, 8 syllabes assemblés selon le système des vers libres, c'est-à-dire « tels que le sort ou le sujet les offre » (135). Nous retrouvons ici, réduit aux vers pairs, le système de l'abbé Batteux.

Ce style, dont P. de Longue signale des exemples spontanés chez différents écrivains, notamment chez Marivaux, sera très convenable « dans les pièces d'éloquence », dans « toutes les imitations du poème épique », enfin « pour le théâtre ». Il est curieux de constater que P. de Longue met à part le lyrique auquel il concède les mètres impairs de 3, 5, 7 syllabes (80). Lui-même ne laisse pas de semer, chemin faisant, dans son exposé, quelques échantillons de son savoir -faire, par exemple cette tirade de circonstance (26) :

N'est-ce pas dire
Que la contrainte de rimer
Eloigne bien des charmes ?
Et quant à l'imitation
De nos voisins les Novateurs
Nous nous affranchirons
De ce despotisme odieux.
Nos vers ne deviendront-ils pas,

(1) « On en conviendra, quand on le voudra ; la vraie prose françoise devroit rouler toute sur des repos ou nombres impairs ; alors le caractère de la poésie subsistera uniquement dans le repos à quatre, ou à six, ou à huit sillabes. Tous nos anciens (excepté les Liriques) ont bien senti cette différence, et ils ont renoncé à fixer des cadences au nombre impair. » (154.)

Plus lumineux et plus sensez ?
Pourrai-je croire
Que l'esprit de révolte
Est dangereux
Jusques sur le Parnasse ?
Quoi ! le gouvernement des Muses
Est-il pour nous
L'empire de Constantinople
Ou le Parlement d'Angleterre ?
Craint-on pour la rime un Cromvel ?

Encore une fois, P. de Longue, n'entend confondre ce nouveau style ni avec la poésie ni avec la prose. Que si l'on objecte — et l'on attendait ici l'auteur des *Raisonnemens hazardez* — qu'il s'agit quand même d'une prose versifiée, ce qui est contraire à la distinction traditionnelle du nombre nature et du nombre poétique, il répond que Cicéron interdit à la vérité les vers dans la prose, mais ne lui refuse pas le nombre. Interdire le nombre poétique à la prose, ce serait lui refuser le nombre même. « Aimeroit-on mieux, s'écrie P. de Longue, avouer que le nombre établit l'essence de la poésie ? » (143).

Tout ce que le réformateur du style a voulu faire n'a été que d'établir la formule d'un nombre idéal, d'un nombre parfait, et tant pis si ce nombre paraît en définitive « de vraie poésie françoise ».

C'est sur cette note légèrement provocante que nous laisserons l'opuscule de P. de Longue. Malgré les précautions de l'auteur, il est manifeste qu'elle émet une première prétention très sérieuse de la prose à jouer le rôle de la poésie, en lui empruntant une partie de ses moyens. A tous égards, les *Raisonnemens hazardez*, non moins que les théories de Batteux, représentent un symptôme important dans l'histoire des tentatives pour transformer la prose française du XVIII[e] siècle, d'autant plus qu'il n'est point isolé.

CHAPITRE II

LA QUESTION DU VERS BLANC

Au fond, si étroite soit-elle — réduite aux petits vers pairs — la formule de P. de Longue tend à introduire ou systématiser l'usage d'une prose en vers blancs. A ce point de vue, le procédé n'est pas précisément nouveau. Outre les exemples qu'en cite P. de Longue lui-même, on en connaît qui sont antérieurs. Le plus mémorable est celui du *Sicilien* de Molière :

Chut... N'avancez pas davantage
et demeurez dans cet endroit
jusqu'à ce que je vous appelle.
Il fait noir comme un un four ;
le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche... (1)

Cette tirade sera citée par d'Alembert dans un curieux passage de ses *Réflexions sur l'élocution oratoire* (1771), très important pour notre sujet :

A l'exemple des anciens, nous avons banni avec raison les grands vers de notre prose ; mais on a remarqué que la prose la plus sonore contient beaucoup de vers d'une plus petite mesure, qui étant d'ailleurs articulés et sans rime, donnent à la prose

(1) Ces vers blancs sont signalés pour la première fois par le *Menagiana*, I, 144 (édit. de 1715). Batteux n'y fait qu'une lointaine allusion dans une note de son *Traité de la construction oratoire* (V, 142) : « Toute la prose de Molière est dans le goût de ces deux exemples. » Ces deux exemples, chose bizarre, sont ceux de Fléchier et de Bourdaloue. Comme quoi le système aveugle !

un des agrémens de la poésie sans lui communiquer la monotonie et l'uniformité qu'on reproche à nos vers (1).

Dans l'article *élocution* des *Mélanges littéraires*, la même observation répétée se précise :

On peut remarquer en passant que ce sont les vers de huit syllabes qui dominent dans ce morceau ; et ce sont en effet ceux qui doivent le plus fréquemment se trouver dans une prose harmonieuse (2).

Voilà qui s'apparente d'une manière singulièrement étroite au système de P. de Longue. Est-ce à dire que les octosyllabes seuls seront à l'honneur dans la prose en vers blancs du XVIIIe siècle ? Tout au plus, et encore, serait-ce le cas chez Joubert, atteint — pour me servir des termes de l'abbé Brémond — d' « octosyllabite aiguë » dès sa jeunesse (3). Mais, partout ailleurs, l'octosyllabe, dominant, fondamental à vrai dire, appelle, comme un complément irrésistible, les grands vers, en particulier l'alexandrin. Ainsi l'avons nous vu chez Molière ; on ne le constate pas moins chez Beaumarchais dont les drames surabondent en vers blancs, surtout la *Mère coupable* (4) :

Elle me dit :
« *Viens à six heur(es), au cabinet*
C'est le plus sûr pour nous parler... »
Je brusque tout dehors et je rentre en sueur !
Où est-elle ?
Ah ! parbleu, je ne suis pas fou !

(1) *Œuvres*, 1822, IV, 286.
(2) *Ibid.*, 530.
(3) Selon Joubert, les vers soutiendraient l'attention, « par l'amusement de l'oreille » (G. Pailhés, *Du nouveau sur Joubert*, 48).
(4) Cf. un article de M. Jean Psichari dans le *Gaulois* du 31 juillet 1920 : *Les Vers s'y mettent*. M. l'abbé Brémond a montré que les vers blancs, octosyllabes surtout, ne manquent pas dans *Figaro*.

Je les ai vus sortir d'ici,
monsieur le tenant sous le bras !
Eh bien ! pour un échec
abandonnons-nous la partie ?...
Un orateur fuit-il lâchement la tribune
pour un argument tué sous lui ?
Mais, quel detestable endormeur !
parvenir à brûler les lettres de Madame, etc. (1)

Au reste, ce n'est pas seulement au théâtre que nous trouvons cette tradition des vers blancs. P. de Longue l'attribuait également — nous l'avons vu — au genre épique. Est-ce à son instigation que Marmontel choisit cette forme pour son roman des *Incas* (1777) ? Ce n'est guère probable. Pourtant la tentative est là, bien caractéristique, étendue parfois aux *Contes moraux* (2).

Barthélemy, dit-il, ne consultons ici
Que les intérêts de Dieu même ;
Car l'homme n'est rien devant lui.
Ces peuples sont ses ennemis
et ses ennemis éternels
s'ils meurent dans l'idolâtrie :
Vous ne les désarmerez pas.
Comment donc celui qui demain

(1) *Mère coupable*, acte IV, sc. 1. Ailleurs (I, sc. 6) entrent en jeu les décasyllabes :
Des conjectur(es) ? Ah ! j'en suis trop certain !
Mon grand chagrin est de manquer de preuves.
Tant que mon pauvre fils vécut
j'y mettois fort peu d'importance.
Héritier de mon nom,
de mes places, de ma fortune,
que me faisoit cet autre individu ?
Mon froid dédain, un nom de terre,
une croix de Malte, un(e) pension
m'auroient vengé de sa mère et de lui...

(2) D'après Dussault (*Spectateur français*, 1805, I, 608), tel des contes de Marmontel « est presque tout composé de vers de dix syllabes. »

sera l'objet de sa colère
peut-il être aujourd'hui l'objet de son amour ?
Qu'ils se fassent chrétiens, la charité nous lie...
Les Incas, chap. XII.

Les critiques du temps, un Clément notamment (1), se sont fait un malin plaisir de percer à jour le procédé, comme s'il était en soi répréhensible. Le fait est qu'en l'employant, les conteurs s'efforcent de le dissimuler. Est-ce pudeur ou coquetterie ? Vauvenargues en fait même l'objet d'une gageure (2).

Nous arrivons en effet à la plus intéressante tentative de prose en vers blancs du XVIIIe siècle, très peu postérieure aux *Raisonnemens hazardez*. Dans le système de P. de Longue, elle ressortirait aux « pièces d'éloquence ». Mais il est bien plus raisonnable, comme l'a montré M. Zyromski (3), de la rattacher au lyrisme, une sorte de lyrisme transitoire entre l'âge classique et l'âge romantique.

O Dieu ! qu'ai-je fait ? Quelle offense
arme votre bras contre moi ?
Quelle malheureuse faiblesse
m'attire votre indignation ?
Vous versez dans mon cœur malade
le fiel et l'ennui qui le rongent ;

(1) *Essais de critique sur la littérature ancienne et moderne*, 1785, I, 385. Clément s'amuse à découper typographiquement les vers des *Incas*. Voyez aussi le *Journal français*, 1777, I, 317.

(2) D'après une note de Suard, pour *la Prière à la Trinité* : « On dit et il passe pour constant parmi les personnes qui ont le plus connu Vauvenargues, que la prière précédente était le résultat d'une espèce de défi fait à l'auteur d'écrire tout un morceau de prose en vers blancs de manière à ce qu'on ne s'en aperçut pas à moins d'en être averti. » Dans sa *Notice sur Vauvenargues*, Suard répète : Vauvenargues prétendait « que des vers de différentes mesures non rimés, répandus avec goût dans un écrit en prose et de peu d'étendue, pouvaient y donner du nombre et de l'harmonie pourvu que l'artifice ne fût pas trop sensible, et que le fond des idées comportât un ton élevé et soutenu ».

(3) *Le lyrisme de Vauvenargues*, dans le *Feu*, décembre 1925, 513.

vous séchez l'espérance au fond de ma pensée,
vous noyez ma vie d'amertume ;
les plaisirs, la santé, la jeunesse m'échappent ;
la gloire qui flatte de loin
les songes d'une âme ambitieuse ;
vous me ravissez tout...

Tel le début de la *Prière à la Trinité.* Les octosyllabes dominent ; mais, observons-le, les variantes du rythme sont encore ici fournies, non par des vers plus petits, mais par des vers plus grands, l'alexandrin notamment. A défaut d'autres raisons, c'est manifestement le ton qui l'exige, l'ampleur du geste et de la draperie prolongeant automatiquement le rythme au delà du vers « réel ». Comme si n'était pas réel tout espace ou toute durée perceptible dans la phrase musicale !

La même combinaison de petits et de grands vers se retrouve encore, naturellement, dans l'*Eloge d'Emmanuël de Sceytres* :

Ta vie comblait mes vœux et ta perte m'accable.
Mon deuil et mes regrets
peuvent-ils avoir des limites,
lorsque ton malheur n'en a point ?
Va, je porte au fond de mon cœur
une loi plus juste et plus tendre.
Ta vertu méritait
un attachement éternel ;
je lui dois d'éternelles larmes,
et j'en verserai des torrents...

Manifestement, la prose de Vauvenargues représente le plus grand effort du XVIIIe siècle dans le genre de la prose en vers blancs, le mieux adapté surtout à son objet.

Est-ce à dire que le renouvellement de la prose en devait rester là ? Non pas. Le procédé était bien trop mécanique ;

et aussi bien, nous l'avons vu, cherche-t-il à se dissimuler. Les vers blancs, malgré tout, n'ont pas la faveur de l'époque : ils rappellent trop la versification rimée. Marmontel est le premier à les critiquer :

Quelque soin qu'on y employe, observe-t-il, il est difficile que cette espèce de vers ait une harmonie assez marquée, assez chère à l'oreille, assez supérieure à celle de la bonne prose, pour compenser par cela seul le désagrément et la gêne d'une cadence uniforme dont l'oreille doit se lasser lorsqu'il n'en résulte pour elle nulle autre espèce de plaisir. (*Encyclop. méthodique*, art. *blanc.*)

Dans la *Poétique française* (1763), il avait encore mieux dit, si possible, en réservant une distinction judicieuse :

La prose ne doit pas être un mélange de vers ; *mais les mouvemens qu'on employe dans les vers peuvent tous passer dans la prose* (I, 242).

Dommage seulement, qu'égaré par la prosodie quantitative, il n'en ait pas fourni la démonstration convenable. Du moins est-ce là comme une intuition magistrale, que nous retrouverons dans la suite.

Une autre critique, plus pénétrante, sera celle de Dussault donnant le procédé comme capable surtout de manifester la « lourdeur » de notre harmonie poétique fondée sur « le nombre des syllabes, joint au retour de la rime ». De là « tant d'écrits où la cadence marquée avec dureté, où les intervalles et les repos, notés avec une précision trop sèche, étourdissent l'oreille en exaltant l'esprit (1) ».

A cet inconvénient, un des derniers ennemis de la versification s'efforçait de parer quelque peu pour son compte.

(1) *Sur la prose poétique, sur la prose rythmique, sur les poèmes en prose*, article de l'an IX, reproduit dans le *Spectateur français au XIX*e *siècle*, I, 1805, 606-611. Dussault se trompe du reste quand il suppose qu'une « prosodie réglée » serait un obstacle à la confusion des genres.

Le neuchâtelois D'Escherny (1713-1784), familier de Voltaire et de Rousseau, est un de ces esprits cosmopolites que leurs nombreuses relations, des séjours prolongés dans les diverses capitales de l'Europe désignent comme des représentants de la grande république des lettres étendue au-dessus des frontières au XVIIIe siècle. Ce qui ne veut pas dire que son idée lui vienne de l'étranger. Bien plutôt le comte d'Escherny semble-t-il s'appuyer, tout comme Pierre de Longue, sur la tradition humaniste ennemie de la rime (1). Et lui aussi, de même que l'auteur des *Raisonnemens hazardez*, propose de substituer à la poésie versifiée une « prose nombreuse et mesurée ». Mais, à la différence du « nouveau style » de P. de Longue, cette prose doit se distinguer aussi nettement des vers blancs que de la prétendue « prose poétique » des poèmes en prose :

Cette prose n'est point ce qu'on nomme des vers blancs ; il ne faut pas non plus la confondre avec celle qu'on a jusqu'à présent appelée *prose poétique.*

Par là se trouvent délibérément écartés aussi bien le système de P. de Longue que le modèle du *Télémaque*, où l'on ne trouve « ni nombre ni mesure », ou encore celui de l'*Hymne au Soleil*, pastiche célèbre de l'abbé Reyrac.

Mais alors, si la nouvelle prose capable de se substituer à la versification traditionnelle ne doit être ni ceci, la prose poétique, ni cela, une combinaison de vers blancs, comment se définira-t-elle ? Écoutons encore d'Escherny !

C'est, dit-il, une prose dont les élémens variés sont ou doivent être, une suite de petits et de grands vers d'inégale mesure sans rime, *entremêlés de quelques vers durs et dissonants*, qui

(1) *De la poésie et des vers*, dans les *Mélanges de littérature*, Paris, 1811, 207-307. L'étude se réfère à des recherches commencées trente ans auparavant.

fassent d'autant mieux ressortir la cadence et l'harmonie des vers qui leur succèdent. Tels sont, dans la musique, les accords de seconde, les tritons qui ne déchirent un moment l'oreille que pour la faire reposer avec plus de délice sur les accords consonants.

Certes, je ne donne pas cette définition comme un modèle. Plutôt frappe-t-elle par sa gaucherie. L'image des tritons en particulier confond le rythme et l'harmonie proprement dite. D'autre part, on ne sait trop ce qu'il faut entendre par ces « vers durs et dissonants ». Sont-ce des vers irréguliers ou impairs ? (1) Mais des vers irréguliers

(1) Les deux à la fois, semble-t-il, d'après ce début du long spécimen, ouvré par d'Escherny lui-même, que je découpe tant bien que mal pour les besoins du sujet :

1	*Doit-on se féliciter ou gémir*	=	10
2	*de la découverte de l'Amérique ?*	=	10
3	*Des philosoph(es) ont paru hésiter.*	=	10
4	*Je m'en étonne.*	=	4
5	*Il y a pour l'homme vivant en société*	=	12
6	*dix portes ouvert(es) au malheur*	=	7 ou 8
7	*Faut-il lui en ouvrir dix autres*	=	8
8	*C'est à ces termes .*	=	4
9	*que se réduit la question.*	=	7 ou-8
10	*La découverte de l'Amérique n'a fait*	=	12
11	*que doubler le nombre de ces portes.*	=	9
12	*Utile en apparence*	=	6
13	*et brillante dans ses effets*	=	8
14	*elle a ouvert sur nous la boîte de Pandore*	=	12
15	*C'est de l'Amérique*	=	5
16	*que nous vient ce venin subtil*	=	8
17	*qui change en amertume*	=	5
18	*le plus impérieux des besoins*	=	8
19	*attaque l'homme dans sa source,*	=	8
20	*et verse sur sa vi(e) l'opprobe et la souffrance*, etc.	=	12

Sur ces vingt vers, il y en a 11 réguliers, (considération de l'*e* muet mise à part), 4 irréguliers (1, 2, 5, 10), 3 impairs (11, 15, 17), et deux douteux (6, 9). Dans un autre fragment, épigrammatique celui-là, et que d'Echerny nous donne comme « une de ses anciennes études en prose nombreuse », du temps où il séjournait à la cour Frédéric II,

ne sont pas nécessairement des vers sans douceur. On en peut dire autant des vers impairs exclus du canon des vers blancs.

N'importe, si critiquable qu'elle soit dans la forme, la formule de D'Escherny, même soutenue par une application médiocre, marque un progrès indubitable sur les précédentes. Elle achemine au moins vers une harmonie plus nuancée, plus délicate, que D'Escherny ne dégage pas encore nettement, mais qu'il semble du moins pressentir. De celà nous sommes encore avertis par les modèles qu'il invoque, sinon Montesquieu et Marmontel, qu'on est une peu surpris de trouver en pareille compagnie, du moins Buffon et J. J. Rousseau. Ce sont ces deux-là, avec d'autres, qui vont nous ouvrir désormais la carrière.

tous les vers sont réguliers. Il n'y manque que la rime : *Deux rois, sur leurs vieux jours, / se sont peints en leur choix. / L'un, les sens émoussés, / blasé sous les Agnès, / rassasié d'houris, / par débauche de corps a prix la D — y...*

CHAPITRE III

LA QUESTION DE LA PROSODIE

Certes, s'il est un fait nouveau dont il y ait lieu de tenir compte en étudiant le progrès de la langue littéraire du XVIIIe siècle, c'est la passion des écrivains pour la musique.

Nouveau, entendons-nous : je n'oublie pas que les poètes du XVIe siècle ont été de grands amateurs de musique. Seuls peut-être de tous les poètes français de l'âge moderne, ils ont chantés en s'accompagnant d'une lyre ou d'un luth. Mais c'étaient des poètes, et les prosateurs contemporains restent à l'écart de cette influence. Au XVIIe siècle, le divorce est encore plus net : les contacts entre la poésie même et la musique sont infiniment rares, ou seulement prescrits par le genre (dans l'opéra par exemple). Au contraire, dans la société littéraire du XVIIIe siècle, la musique devient universelle. Il n'ést guère d'écrivain, si l'on excepte Voltaire, et encore, qui ne lui fasse une grande part dans ses occupations et dans ses goûts.

Laissons de côté, si l'on veut, D'Escherny, dont nous citions tout à l'heure le témoignage, et qui, à quatre-vingt-deux ans, chantait encore des airs d'opéra, ou faisait sur l'alto sa partie de musique de chambre. Ce sont les grands noms qui s'imposent. Sur Buffon, nous dit son fils, la musique « faisait l'effet qu'elle produit sur tous les hommes dont les sens sont exquis, et l'âme facile à émouvoir ». Une symphonie brillante et majestueuse lui semble

l'image de ses plus sublimes spéculations ; une romance, tout air chanté avec expression par une voix touchante lui tire des larmes (1).

Encore Buffon ne peut-il passer que pour un dilettante : il n'a point étudié les règles de l'art. La musique est un instinct chez lui, rien de plus, mais combien puissant ! D'autres, autour de lui, très philosophiquement s'initient aux principes, en font l'objet d'une étude particulière : c'est le cas d'un Diderot, d'un d'Alembert. D'autres vont jusqu'à mettre la main à la pâte, se faisant tout au moins les collaborateurs des hommes de l'art : tel Beaumarchais, harpiste à ses heures, versifiant des opéras pour Glück ou Salieri ; tel Marmontel rendant le même service à Grétry ou enseignant la déclamation française à Piccini. Il en est enfin qui sont encore plus musiciens qu'écrivains, qui ont passé par la musique avant d'arriver aux lettres, et d'ailleurs ne l'abandonnent pas pour si peu, y revenant, par tous les chemins, jusqu'à leur dernier jour. Le cas de Rousseau est dans toutes les mémoires, qui n'a pas commencé pour rien sa carrière littéraire comme collaborateur musical de l'*Encyclopédie* et ne cesse de composer toute sa vie.

Un contact aussi étroit, un commerce aussi actif entre la musique et la littérature ne pouvait manquer d'avoir sa répercussion dans la langue même. Langue et musique dès lors apprennent à se mieux connaître, voire à se pénétrer réciproquement. Sur un point, en particulier, l'entente s'imposait sous peine d'un pénible conflit : dans la déclamation lyrique.

Nul n'ignore combien cette question de la déclamation lyrique prend d'importance à partir du moment où l'opéra français entre en rivalité avec l'opéra italien, c'est-à-dire aux environs de 1750. On voit alors se renouveler sur un plan tout nouveau le fameux débat sur la prééminence

(1) *Correspondance inédite*, édit. Nadault de Buffon, II, 633.

des deux langues, la française et l'italienne, qui passionne les humanistes de la Renaissance, et où la langue française prend tout d'abord conscience de sa dignité. Toutefois, ce qui nous intéresse surtout dans cet épisode mémorable de la guerre des deux musiques, ce n'est pas tant ce prolongement inopiné d'une querelle dont l'intérêt malgré tout s'émousse ; c'est bien autre chose : c'est que la langue française y est, pour la première fois peut-être, considérée en fonction de la musique qui devient son juge, son critère de perfection, et, en quelque mesure, son institutrice.

C'est en musicien notamment que Rousseau — le Rousseau de la *Lettre sur la musique française* — écrit son foudroyant réquisitoire contre la langue française. L'idiome de Racine et de Bossuet y est tout bonnement taxé d'incapacité musicale :

Il est vrai que, quoique nous ayons eu d'excellents poètes et même quelques musiciens qui n'étoient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique... En revanche, la langue française me paroît celle des philosophes et des sages : elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison. (*Œuvres*, VI, 168.)

Mince consolation !... Quelque chose de cette distinction impertinente avait été déjà formulé par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* à propos de l'inversion (1). On sait si ces deux hommes, Rousseau et Diderot, ont été d'abord compères en paradoxes. Or, le paradoxe de Rousseau sur la langue française, langue de philosophes, mais non de musiciens, n'a pas été en définitive le moins fécond. On peut s'y arrêter un instant.

Les griefs articulés contre la langue par la *Lettre sur la*

(1) « J'ajouterais volontiers que la marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie, la rend plus propre aux sciences... qu'il faut parler français dans les sociétés et dans les écoles de philosophie.. » (*Œuvres*, I, 371.)

musique française sont de deux sortes. Les uns visent sa sonorité, ce que Rousseau appelle ses « sons mixtes », ses « syllabes muettes, sourdes ou nasales », son indigence en « voyelles sonores », et, inversement l'excès de ses « consonnes », ou de ses « articulations » (VI, 171). Cet aspect du problème mériterait un examen spécial dans lequel on peut se dispenser ici d'entrer. Il suffira de dire que cette sonorité défectueuse de la langue française a été en effet fort controversée. Voltaire même se contredit quand il en parle.

Le second reproche de Rousseau, de beaucoup le plus important, s'attaque à la « mauvaise prosodie » de la langue. Ce sont encore ses paroles. Par quoi, il entend une quantité « peu marquée, sans exactitude et sans précision », où « les longues et les brèves n'ont pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rythme agréable, exact, régulier, etc. » (VI, 173). J'abrège le développement, où la langue française, à vrai dire, n'est pas nommée, mais directement visée par l'allusion.

Cette importance capitale donnée à la prosodie des syllabes longues et brèves n'a rien d'étonnant pour l'époque. Elle s'explique comme un des legs les plus importants de l'humanisme obsédé par les modèles grecs et latins.

La critique même de Rousseau est loin d'être nouvelle, si ce n'est par le ton belliqueux. Plus d'un siècle auparavant, dans son traité de la *Force du rythme*, le grammairien Vossius l'avait formulée, en l'étendant à toutes les langues modernes, et Rousseau n'a pas manqué de transcrire son témoignage dans son *Dictionnaire de musique* (art. *rhythme*). « Le langage et la poésie des langues modernes, allait jusqu'à dire cet Allemand, sont peu propres pour la musique. » Et il ajoutait :

Nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables au chant : c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions,

à l'exemple des anciens, la quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Or, ce ne sont pas seulement les musiciens, mais aussi les métriciens français qui recueillent de semblables oracles et se les repassent de traité en traité (1). On le voit bien lorsque la versification française est en cause, dès l'aurore du XVIIIe siècle. Les adversaires du vers ont beau jeu de brandir l'argument tradionnel. Que trouve-t-on, par exemple, à la base de la critique « moderniste » d'un Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie* ? Une comparaison de la prosodie française avec celle des langues anciennes : « Nous n'avons point dans notre langue cette diversité de brèves et de longues qui faisait dans le grec et le latin la règle des pieds et la mesure des vers. » Observation en soi parfaitement juste, mais pleine d'arrière pensée dans une condamnation catégorique de la versification française.

Et les partisans de vers, que répondent-ils ? Discuter ? Ils n'y songent pas, trop bons humanistes eux-mêmes pour n'être pas soumis au même préjugé. C'est plutôt pour eux le trait de lumière. Qu'à cela ne tienne, se disent-ils, pour sauver le vers, nous allons prouver qu'il existe en français tous les éléments d'une prosodie.

De toute manière, ce fut un des beaux rêves, une des plus remarquables entreprises du siècle. L'abbé d'Olivet, pour l'avoir tentée le premier, mérite l'applaudissement unanime de ses contemporains, Voltaire en tête. Sa *Prosodie françoise*, composée à l'instigation de l'Académie, est de 1736. On ne compte pas ses émules, au milieu desquels brille Marmontel, autre grand métricien de l'époque dans sa *Poétique françoise* de 1763 et ailleurs.

Bien entendu, il n'est pas d'abord question de porter la moindre atteinte à la versification traditionnelle. Turgot, seul, au XVIIIe siècle, renouvelle la tentative des vers

(1) D'Olivet n'a garde d'oublier la suggestion de Vossius dans sa *Prosodie*, édit. de Genève, 1760, 107.

mesurés, où avaient échoué les poètes du XVI[e] siècle. Pour D'Olivet, il ne s'agit que de rendre le vers français plus expressif. On connaît son interprétation du vers de Boileau :

Soupire, étend les bras, ferme l'œil, et s'endort.

A l'entendre, un soupir ne saurait être mieux figuré que par une brève suivie d'une longue ; une brève et trois longues expriment admirablement l'extension des bras ; la rapidité de l'œil qui se ferme se calcule exactement par trois brèves ; enfin la Mollesse ne peut être précipitée dans le sommeil à moins d'un « monosyllabe bref suivi de deux longues ».

Ce genre d'harmonie imitative sera pareillement cultivé par Marmontel. Mais l'auteur de la *Poétique française* y joint un nouveau souci : celui de retrouver dans le vers français l'équivalent des rythmes anciens. Il s'applique donc à réduire l'alexandrin à la mesure soit du vers asclépiade, soit de l'iambe trimètre.

Qu'elle fût nécessaire ou non pour introduire du mouvement et de la variété dans le vers français (1), l'opération était en tout cas vouée à l'insuccès tant que ne serait pas dissipée l'équivoque prosodique. A vrai dire, elle ne le sera complètement qu'à l'aube du siècle suivant. La prosodie française de D'Olivet et de Marmontel évolue alors brusquement, et, de mesurée, devient accentuée, tonique. Ce n'est pas seulement à cause des découvertes de l'abbé Scoppa sur le rôle de l'accent dans le vers français ; mais par de savants, subtils — on peut même ajouter : mystiques — raisonnements (2), Fabre d'Églantine arrive, à la même

(1) Du Belloy, dans ses *Observations sur la langue et sur la poésie françoises*, chap. v (*Œuvres*, 1779, V, 125), le nie. Pour lui l'asclépiade de Marmontel ne tend qu'à « retrancher une partie des combinaisons suivant lesquelles nous avons toujours eu la liberté d'arranger nos syllabes ».

(2) Voyez sa *Dissertation sur le rythme et la prosodie des anciens*

époque, à un résultat analogue : dans ses vers « eumolpiques », cadencés, sans rime, il remplace les syllabes longues et brèves par des syllabes « appuyées » ou « glissées ».

***

Ce n'est pas qu'auparavant déjà, cette importance de l'accent tonique pour le rythme n'ait été quelque peu pressentie. Elle se serait imposée bien davantage, si l'accent français était plus sensible. Mais ici, tous les témoignages sont d'accord : il ne l'est pas ou à peine, surtout dans la langue de la capitale. Marmontel l'affirme : « Dans la langue française, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'accent prosodique » (*Encyclop. méthod.*, art. *accent*) ; pareillement Diderot : « Ce que nous avons d'accent, plus oratoire que syllabique, est inappréciable » (*ibid.*, art. *langue*). Mais c'est surtout Rousseau qui, malgré sa fine oreille, se montre obstiné sur ce point. Jusqu'à son dernier jour, pour ainsi dire, il demeure persuadé que la langue française « destituée de tout accent » est impropre à la musique et principalement au récitatif (*Observ. sur l'Alceste de Gluck*). C'est pourquoi dans son *Pygmalion*, « scène lyrique », il a tout simplement remplacé le récitatif par le mélodrame » dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement ». L'ironie veut que précisément la prose de *Pygmalion* soit une prose très accentuée, pour ne pas dire rythmée (1).

et des modernes (1815), publiée par M. Thieme dans la *Revue d'hist. litt. de la France*, 1924. Fabre d'Eglantine admet que toute langue est apte à recevoir son rythme propre. Celui du français, complètement différent du rythme grec et du rythme latin, ne demande qu'à renaître de la décadence où l'ont plongé la versification syllabique et surtout la rime.

(1) « Et toi, sublime essence qui te caches aux sens et te fais sentir aux cœurs, âme de l'univers, principe de toute existence, toi qui par l'amour donne l'harmonie aux élémens, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres : feu sacré, céleste Vénus par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse : ah ! où est ton équilibre ? où est ta force expansive ? etc. »

Au surplus, rien ne prouve mieux l'incertitude des grammairiens eux-mêmes sur l'accent français, que leurs hésitations lorsqu'ils cherchent à placer l'accent dans les mots. Je ne parle pas de l'abbé d'Olivet, qui s'arrête délibérément à l'entrée de ce « labyrinthe » (1), ou de l'abbé Batteux, qui, déclarant ne se fier qu'à « l'attention de l'oreille », commet les plus grossières erreurs (2) ; mais un « ministre » Durand, l'émule de l'abbé d'Olivet, déjà plus avisé parce qu'il enseigne le français en pays étranger, s'embarrasse encore dans toutes sortes de subtilités (3).

Cependant, ici et là, dans cette obscurité, s'allume quelque lumière, grâce surtout à la comparaison des langues étrangères. Ainsi, pour Voltaire, « la prosodie française est différente de toutes celles de l'Europe ; nous appuyons toujours sur la dernière syllabe et toutes les autres nations pèsent sur la pénultième ou l'antépénultième comme les Italiens » (4), phénomène qui devrait être, paraît-il, un nouveau sujet d'humiliation pour la langue française ! De même, pour Marmontel, « le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots » (*Poétique*, I, 280). Un peu auparavant, il vient d'en déduire la conséquence pour le rythme, à savoir que

(1) *Prosodie*, édit. des *Remarques sur la langue françoise*, 1767, 46. Cette édition, comme celle des autres traités du même recueil, est entièrement refondue.

(2) Voyez ses *Observations sur les accents*, à la suite du *Traité de la construction oratoire* (*Principes*, V, 389 sq.). Batteux, sans hésitation accentue *fleúri*, *sómmet*, *ádroite*, *párole*, et même *attírer*, *attráper*.

(3) *Dissertation sur la Prosodie françoise*, publiée d'abord en tête du *Dictionnaire* de Boyer en 1748, puis à la suite du *Traité* de l'abbé d'Olivet, édit. de Genève, 1760. Brouillant encore trop souvent l'accentprincipal et l'accent secondaire, Durand attribue en outre une énorme importance à la composition des syllabes. Par exemple, suivant que les mots commencent par une consonne ou par une voyelle, il accentue *lés rois*, à côté de *les ánges*, *les âmes*, ou encore *báilli*, *bándeau* à côté *d'agént*, *rivál*.

(4) *Catalogue du siècle de Louis XIV*, art. *musicien*. La remarque est dans une note.

« le François n'a pas les mêmes nombres que le Latin... par exemple, il a peu de spondées et de dactiles ; mais il abonde en anapestes, en chorées et en iambes » (*ibid.*, 277). Durand, et surtout Fabre d'Églantine feront la même comparaison avec l'anglais (1).

Finalement, ce qui, pour les oreilles du XVIIIe siècle, révèle surtout l'accent, c'est l'*e* muet. Qu'un *e* muet ne puisse porter le moindre accent, cela est certain. Marmontel l'affirme au moment même où il vient de certifier que l'accent prosodique est imperceptible à Paris : « Il est vrai que la finale muette n'est jamais susceptible de l'élévation de la voix... c'est la seule voyelle qui, de sa nature, gêne la liberté de l'accent oratoire. » (*Encyclop. méthod.*, art. *accent*).

D'autre part, il est non moins évident que la syllabe qui précède l'*e* muet doit porter un accent. Les conséquences les plus importantes en découlent au point de vue du rythme. L'abbé d'Olivet l'avait déjà soutenu dans un discours académique. Partant de la distinction des désinences féminines et masculines dans les mots français, il ajoutait : « J'en conclus que ces deux sons très différens, l'un masculin, qui est soutenu, l'autre féminin, qui est foible, faisoient en notre langue l'effet des longues et des brèves, et que le mélange de ces deux sons, qui pouvoit se varier à l'infini, et former toute sorte de cadence, *étoit par conséquent le principe de notre harmonie* » (2). Ce sera le trait de lumière pour Fabre d'Eglantine, quand, dans ses vers eumolpiques, il instituera la prosodie des syllabes « appuyées » ou « glissées ». Sans aller si loin, Marmontel fait déjà son profit d'une expérience plus restreinte, quand

(1) DURAND, *Dissertation*, 159, insiste sur le caractère dactylique de l'anglais. Pour Fabre d'Eglantine, *Dissertation*, 462, « les Français, portés à placer l'accent prosodique sur la syllabe finale, et à faire usage, dans le mouvement rythmique, des spondées et de l'iambe, lisent mieux les vers que la prose latine... »

(2) *Prosodie*, édit. de 1760, 121 (passage supprimé en 1767).

il constate que l'*e* muet « allonge » la syllabe précédente, ce que confirment la déclamation et la musique (*Poétique*, I, 271 sq.).



Le rôle de la musique et de la déclamation dans la fixation de la prosodie, voilà ce qu'il ne faut pas perdre de vue. Déjà, d'Olivet fait appel fréquemment au témoignage de la première. Mais c'est surtout le cas de Marmontel lorsqu'il tente d'établir une prosodie provisoire par trois moyens : 1° l'usage « consulté par une oreille attentive et juste » (c'est essentiellement la méthode de l'abbé d'Olivet) ; 2° la déclamation théâtrale ; 3° enfin, la musique vocale, laquelle « habitue depuis longtemps nos oreilles à saisir de justes rapports dans la durée des sons élémentaires de la langue » (*Poétique*, I, 241).

A la vérité, Marmontel se trouve ici sur un terrain fafamilier. Grand connaisseur en déclamation lyrique, il n'est personne, au XVIIIe siècle, qui ait scruté d'aussi près les arcanes de cet art. Ce n'est pas pour rien que le compositeur italien Piccini, à son arrivée en France, le choisit pour maître. Les *Mémoires* de Marmontel nous ont laissé un curieux aperçu de leurs leçons : « Vers par vers, presque mot par mot, il fallait lui tout expliquer ; et lorsqu'il avait bien saisi le sens d'un morceau, je le lui déclamais, en marquant l'accent, la prosodie, la cadence des vers, les repos, les demi-repos, les articulations de la phrase ; il m'écoutait avidement et j'avais le plaisir de voir que ce qu'il avait entendu était fidèlement noté. L'accent de la langue [Marmontel veut dire ici l'accent expressif] et le nombre frappaient si juste cette excellente oreille que presque jamais, dans sa musique, ni l'un ni l'autre n'étaient altérés. »

Le résultat de ce travail, Marmontel l'a jugé lui-même, avec une satisfaction bien légitime, en l'opposant au para-

doxe de Rousseau sur la langue française : « Ses opéras, dira-t-il en parlant de Piccini, font la preuve la plus incontestable que cette langue, dans tous les caractères de l'expression noble et tragique, se prête sans contrainte à l'accent musical » (*Encycl. méth.*, art. *chant*, 1782).

Pour être juste, il ne faut pas oublier que la même preuve venait d'être administrée par un autre étranger, le chevalier Glück. C'est au point que son librettiste, le chevalier du Roulet, avait pu d'avance annoncer le triomphe d'*Iphigénie en Aulide* en 1774, comme une réhabilitation de la langue française. Il le fut en effet, en quelque mesure, malgré les protestations modestes de Glück ; et Rousseau lui même semble s'être rendu à la force de la démonstration (1).

Ainsi la vérification du pouvoir rythmique de la langue française par la musique vocale ne laisse-t-elle rien à désirer au XVIIIe siècle.

Or, ce dont la musique extérieure se montrait capable, pourquoi la musique intérieure, celle qui vient de l'oreille et du goût de l'écrivain, ne le pourrait-elle pas aussi bien ?

Tout le monde, au XVIIIe siècle, s'en rend plus ou moins compte : le chant est naturel, spontané dans la langue, dès que les sentiments l'exigent. Cest l'interprétation, un peu étroite, du reste, nous l'avons vu, que soit un Batteux, soit un Vauvenargues donnent de l'apparition des vers blancs dans leur prose lyrique. Mais Marmontel, ici encore, fournit la formule décisive (art. *chant* du *Supplément de l'Encyclopédie*, 1776). C'est toujours à propos de Rousseau, dont il prend pour une fois la défense contre un contradicteur assez malavisé pour soutenir, à propos de la musique et de la langue, qu'on ne peut faire « dépendre ce qui chante toujours de qui ne chante jamais ». Sur quoi Marmontel de s'écrier :

(1) Sur tout ceci, voyez Alb. Jansen, *Rousseau als Musiker*, 391 ; cf. aussi Marmontel, *Encycl. méth.*, art. *chant*.

Et quelle est la langue qui ne chante pas dès que l'expression s'anime et peint les mouvements de l'âme ?

Reste à savoir comment elle chante ?

Il est évident que dans une langue évoluée, c'est la versification qui, tout d'abord, le révèle. Mais les vers qu'enseigne la versification ne sont eux-mêmes qu'une partie, étroitement circonscrite, du chant de la langue, lequel se trouve également répandu dans toute la prose.

C'est un fait non négligeable que pour ses principaux champions, ceux en particulier que nous avons nommés, la prosodie ne doit pas être moins utile à l'orateur qu'au poète. D'Olivet consacre tout un chapitre à la matière. Il maintient d'ailleurs soigneusement la différence de l'harmonie oratoire et de l'harmonie poétique, celle-ci caractérisée par la mesure et la rime. De même, mais en faisant un pas de plus, Marmontel :

> La prose ne doit pas être un mélange de vers ; mais les mouvemens qu'on employe dans les vers peuvent tous passer dans la prose. *Sa liberté la rend même susceptible d'une harmonie plus variée, et par conséquent plus expressive que celle des vers*, dont la mesure limite les nombres. (*Poétique*, I, 242) (1).

Suit la démonstration, mais naturellement à l'aide de la vieille prosodie ; et d'ailleurs, bornée, ou à peu près, à l'éloquence et à la poésie épique, elle ne va guère au delà du *Télémaque* : « Le poème épique est encore plus varié dans son harmonie [que l'éloquence], mais par malheur nous avons peu de poëmes en prose que l'on puisse citer comme des modèles harmonieux » (*Ibid.*, 252).

Étrange affirmation en 1763, alors que de très grands

(1) Cf. D'ALEMBERT, art. *Elocution* des *Mélanges littéraires* : « Peut-être même l'harmonie de la prose a-t-elle un avantage, en ce qu'elle est moins monotone et par conséquent moins fatiguante. » (IV, 528.)

écrivains lyriques en prose viennent de faire leurs preuves. Aussi, sans nous attarder davantage aux rhéteurs, est-ce à ces témoins illustres que nous demanderons désormais la solution du problème qui nous occupe.Avrai dire, ce n'est pas la théorie qui les dirige, mais leur génie seul, parfois — c'est le cas de Rousseau — en contradiction flagrante avec leurs théories.

CHAPITRE IV

LA QUESTION DU DOUBLE RYTHME

On a dit que la prose cadencée qui tend à dégager l'accent de la langue, correspondait à une transfusion de la sensibilité étrangère dans la langue française. C'est possible, encore que sur ce point nous n'ayons guère qu'un seul témoignage formel, celui de Sébastien Mercier (1). C'est dans un curieux, mais un peu vague morceau de *Mon Bonnet de nuit* sur le *Vers français* (1784, II, 254-257), où naturellement la versification classique est prise à partie. Avec son impertinence ordinaire, Mercier suppose qu'on en pourrait avantageusement suspendre l'exercice pendant vingt-cinq ans :

> Alors le goût en reprendroit peut-être ; la langue poétique du moins auroit eu le temps de sortir de ses habitudes quotidiennes : on auroit trouvé probablement le moyen de *substituer quelqu'autre mesure à nos lourds hémistiches*, et d'anéantir cette rime monotone et sempiternelle, qui rend la versification françoise *insupportable à toute oreille exercée à la poésie latine, anglaise ou italienne.*

C'est tout, du moins en ce qui concerne cette « autre mesure » ; un peu plus loin seulement, Mercier précise quelque peu sa pensée :

(1) D'Escherny lui-même se place au point de vue de la versification des anciens pour critiquer aussi bien les versifications allemande et italienne que la française.

Peut-il y avoir des poëtes en prose ? Cette question ne pourroit-elle pas être proposée sous d'autres termes : si la qualité de poëte est inséparable de versificateur ? On regarde aujourd'hui comme certain que l'on peut être versificateur sans être poëte : témoin M. l'abbé Delille. Un ouvrage, quoiqu'écrit en vers, mais sans épisodes, sans figures, *sans mouvemens*, sans images, ne seroit point l'ouvrage d'un poëte. Mais admettez du génie, de la force, de l'imagination, de la variété en prose ; cet auteur-là sera poëte sans être versificateur.

Nous revenons au vieux rêve du XVIII[e] siècle. Au surplus, Mercier s'est efforcé d'être lui-même ce poète en prose, — en prose plus ou moins cadencée (1), — et c'est ce qui peut achever d'éclairer son témoignage.

Est-ce que, d'autre part, les spécimens que nous allons examiner, ont rien du système rigoureux, concerté d'*Hermann et Dorothée*, par exemple, ou des *Elégies romaines* ? On s'apercevra vite que tel n'est pas le cas. Partout où elle se présente dans la littérature française du XVIII[e] siècle, la prose cadencée est intermittente et plus ou moins capricieuse.

Reste le nom significatif de Rousseau, considéré jusqu'ici, ou à peu près, comme le seul représentant authentique du genre. Mais précisément, nos exemples tendront à démontrer que l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* n'est pas seul de son espèce. Avant lui, conformément à l'avertissement de d'Escherny, nous voyons apparaître Buffon.

Encore un provincial, sans doute, celui-ci, ce qui doit le rendre plus sensible à l'accent tonique. Quant à offrir la moindre trace de sensibilité étrangère, on aura de la peine à l'admettre. Ce serait plutôt un pur classique, formé comme tous ses compatriotes, par la grande culture humaniste. Prenons-le simplement comme un musicien, suivant le témoignage de son fils.

(1) Voyez par exemple sa « méditation » sur la *Mélancolie*, reproduite par M. Edm. Eggly, dans les *Mélanges Lanson*. Cependant, M. Eggly refuse à Mercier « le sens de la mesure et du rythme ».

Musicien, on peut dire que Buffon l'est dans toute son *Histoire Naturelle*, orchestrée comme une vaste symphonie en prose, avec des parties de pur lyrisme. On n'en saurait douter, lorsqu'on lit un fragment comme celui-ci, extrait du *Discours sur la nature de l'homme* :

Amour ! désir inné ! âme de la Nature !
principe inépuisable d'existence !
puissances souveraine qui peut tout
et contre laquelle rien ne peut,
par qui tout agit, tout respire
et tout se renouvelle !
divine flamme !
germe de perpétuité
que l'Eternel a répandu dans tout
avec le souffle de la vie !
précieux sentiment qui peut seul
amollir les cœurs féroces et glacés
en les pénétrant d'une douce chaleur !
cause première de tout bien,
de toute société,
qui réunit sans contrainte et par tes seuls attraits
les natures sauvages et dispersées !
Source unique et féconde
de tout plaisir, de toute volupté !
Amour, pourquoi fais-tu
l'état heureux de tous les êtres
et le malheur de l'homme ?

Nous pourrions nous en tenir à cet exemple. Ce n'est pas celui-ci pourtant que nous prendrons pour base de notre analyse. Pastiche de Virgile ou de Lucrèce (1), il sent un peu trop sa rhétorique. La pure, l'exquise musique

(1) Le thème a inspiré nombre d'écrivains de l'époque. Voyez *supra* la citation du *Pygmalion* de Rousseau. Il est intéressant de comparer les deux tirades.

de Buffon, nous la trouvons tout aussi bien, si ce n'est mieux, dans les passages de douceur. Tel ce début du chapitre sur la *Fauvette* (*Hist. Nat.*, XX, 117) :

8 *Le triste hiver, saison de mort,*
6 *est le temps du sommeil,*
ou plutôt
8 *de la torpeur de la nature ;*
6 *les insectes sans vie,*
8 *les reptiles sans mouvement,*
7 *les végétaux sans verdure*
6 *et sans accroissement*
13 *tous les habitants de l'air détruits ou relégués,*
12 *ceux des eaux renfermés dans des prisons de glace,*
14 *et la plupart des animaux terrestres confinés*
12 *dans les cavernes, les antres et les terriers :*
8 *tout nous présente les images*
12 *de la langueur et de la dépopulation*
10 *Mais le retour des oiseaux au printemps*
11 *est le premier signal et la douce annonce*
7 *de la nature vivante ;*
8 *et les feuillages renaissants*
8 *et les bocages revêtus*
7 *de leur nouvelle parure*
9 *sembleraient moins frais et moins touchants*
5 *sans les nouveaux hôtes*
7 *qui viennent les animer...*

On ne saurait imaginer musique plus sensible. Comment ne pas évoquer encore ici le témoignage du fils de Buffon décrivant le labeur de son père ? Voici l'homme aux prétendues manchettes dans son jardin de Montbard, à portée, il est vrai, de son fameux cabinet, mais non point assis devant sa table à écrire, l'esprit suggestionné par la seule feuille de papier.

La fraîcheur du matin, le chant des oiseaux, le spectacle

magnifique du soleil levant, l'aspect d'un beau jour, le pittoresque de la situation répandaient dans son âme cette sérénité sans laquelle on ne peut jouir de toute l'étendue de ses facultés ; il se promenait en réfléchissant longtemps et profondément à ce qu'il voulait écrire : il se remplissait, il se nourrissait pour ainsi dire, des merveilles de la nature, *ses idées s'élevaient jusqu'à l'enthousiasme* ; alors il prenait la plume, écrivait quelques lignes, et retournait promptement à sa promenade et à ses méditations (1).

Quelle meilleure définition de la disposition lyrique ? Et maintenant, pour apprécier le résultat, retournons au fragment sur la *Fauvette*.

Qu'il ait tous les caractères d'un poème, cela ne fait aucun doute. Y concourent à la fois l'harmonie des articulations et des timbres, le rythme nettement cadencé. Mais encore, en quoi consiste cette cadence ? A première vue, surtout si on la compare aux vers blancs de Vauvenargues, ce qui la caractérise, c'est le mélange des mètres pairs, octosyllabes, décasyllabes, alexandrins, et des mètres impairs, vers de 5, 7, 9, 11 syllabes.

Sont-ce encore là — je parle des mètres impairs — les vers « durs et dissonants », les tritons dont parle D'Escherny ? A vrai dire, on ne voit pas que, dans cette prose, les vers impairs aient moins de douceur que les autres, les vers pairs. Il n'est pour s'en convaincre que d'accentuer légèrement, par exemple, ces vers de 9 et de 11 syllabes (2) :

sembleraient moins frais et moins touchants
est le premier signal et la douce annonce

A coup sûr, cela n'est pas désagréable. Sans doute de tels

(1) *Correspondance inédite*, édit. Nadault de Buffon, II, 629.
(2) Cf. dans le fragment du *Discours sur l'homme* :

amollir les cœurs féroces et glacés
en les pénétrant d'une douce chaleur

vers ne sont-ils pas conformes à la prosodie régulière grecque ou latine, dans laquelle chaque pied est l'équivalent de l'autre. Mais, ne l'oublions pas, nous n'avons pas non plus affaire ici à un vrai temps musical, mais à un temps syllabique, si l'on peut dire, sans durée précise. L'accent toutefois suffit à déclancher le mouvement.

En français, notons-le pour n'y plus revenir, ce que l'on a appelé le rythme arithmétique et le rythme tonique ne cessent d'être étroitement combinés. Cela est flagrant dans le vers ordinaire, à plus forte raison dans la prose cadencée. Seulement la prose cadencée, débarrassée du bruit de la rime (1), s'appuie davantage sur l'accent qu'elle met en valeur pour lui-même. Et de là, toute sorte de possibilités qui tendent à renouveler la structure des vers. Ce ne sont pas seulement les mètres impairs, toute sorte de mètres impairs, qui deviennent possibles; mais les vers pairs eux-mêmes, sous cette influence dominante, modifient sensiblement leur forme. Les vers « irréguliers » ne sont pas plus « dissonants » à ce point de vue que les vers impairs. Témoin ces alexandrins d'un nouveau genre (2) :

dans les cavernes, les **an***tres et les terri***ers**
*de la langu***eur** *et de la dépopulati***on**

Celui-ci surtout est extraordinaire, avec seulement deux accents, minimum au-dessous duquel il n'y a plus de grands vers, c'est-à-dire de vers isolément perceptibles (les petits vers ne rythment que de l'un à l'autre).

(1) Ce n'est pas sans raison que les détracteurs des vers ne cessent d'attribuer à la rime une grave responsabilité dans l'affaiblissement du rythme poétique. Fabre d'Églantine insiste encore sur son origine « barbare ».

(2) Cf. dans le fragment du *Discours sur l'homme*, ces décasyllabes irréguliers et symétriques :

*prin***ci***pe inépui***sa***ble d'exist***en***ce...*
*puis***san***ce souve***rai***ne qui peut* **tou***t...*

Mais inversement une suite d'accents fortement liés entre eux peuvent étendre d'une manière sensible la mesure syllabique du vers. C'est ce que nous montre encore la prose cadencée, donnant droit de cité à des vers qui dépassent la limite de l'alexandrin rituel. Tel celui-ci, de treize (7 + 6) syllabes :

*tous les habit***ants** *de l'***air** *détr***uits** *ou relég***ués** ;

ou cet autre de quatorze, aussi net, aussi harmonieux que possible :

*et la plup***art** *des anim***aux** *terr***es***tres confin***és**,

véritable tétramètre iambique.

En dernière analyse, rien n'empêche que le rythme ne se forme d'une simple chaîne d'accents indéfiniment prolongée. Le vers alors se confond avec l'étendue capricieuse du discours. Et c'est ce que l'on perçoit nettement dans certaines proses animées d'un mouvement ininterrompu, mais indécomposable.

Voilà, du même coup, détruits, et l'étrange critère de l'abbé Batteux, qui ne supporte dans la langue française que des « espaces » conformes au canon poétique, et l'absurde prétention de P. de Longue de réduire les pieds du français à deux syllabes (1).

Qu'après cela, les vers communs restent les plus marqués dans la prose, qu'ils communiquent même aux autres par leur voisinage, une impulsion de plus, on peut fort bien

(1) Il est vrai que P. de Longue ajoutait : « Le François ne connoît *que dans sa musique* la mesure de trois notes, ou de trois syllabes et en conséquence de la cession (*sic*), quand on lui donne des paroles, elle s'attribue le droit de former des dactyles et des anapestes, avec des syllabes dont la quantité ne répond pas toujours à ces marches différentes. » Mais pourquoi ce droit que s'arroge la musique extérieure, la musique intérieure ne se l'attribuerait-elle pas, alors surtout que l'harmonie naturelle ne s'y oppose nullement ?

l'admettre. Ainsi, sur une route qui s'allonge dans une demi-obscurité, quelques lampes placées de distance en distance font mieux apprécier la direction. Mais après tout, à quelqu'un qui possède le sens de la route, sont-elles bien nécessaires ?

Encore un mot sur les «tritons» de D'Escherny. Entendus comme des obstacles au rythme, il est certain qu'ils ont aussi leur place dans la prose cadencée. Outre que celle-ci n'est pas nécessairement continue, mais intermittente, il peut arriver que dans les moments les plus pathétiques, où le mouvement est le plus marqué, la cadence brusquement se brise pour repartir ensuite avec plus d'énergie. Et ce n'est pas — je veux parler du contraste — l'un des moindres effets du genre. Tel, dans notre exemple : *Le triste hiver saison de mort* | *est le temps du sommeil* || **ou plutôt** || *de la torpeur de la nature...* »

***

Les premiers caractères de la prose cadencée ainsi déterminés, nous pouvons passer à d'autres exemples qui permettront de les vérifier en les complétant.

Ici s'impose en premier lieu le modèle de Rousseau qui, jusqu'à présent, a passé pour le meilleur témoin du genre, presque le seul. Depuis le temps déjà lointain — c'était en 1894, dans son *Evolution de la poésie lyrique* — où Brunetière a découvert les premiers vers blancs de la *Nouvelle Héloïse*, nombreux ont été ceux qui ont étudié la prose cadencée de ce roman lyrique. MM. Zyromski, Le Breton, Schütte, Lanson, P.-M. Masson (1), en dernier lieu M. S

(1) E. Zyromski, *Lamartine, poète lyrique*, 81-82 ; A. Le Breton, *Le Roman au* XVIII[e] *siècle*, 267-271 ; G. Lanson, *L'Art de la prose*, 201-204 ; E. Schütte, *J. J. Rousseau, seine Persönlichkeit und sein Stil*, 1910 (cf. *Revue d'hist. litt. de la France*, 1912, 214); P.-M. Masson, *Contribution à l'étude de la prose métrique dans la Nouvelle Héloïse* (dans les *Annales J. J. Rousseau*, V, 259-271).

Coculesco, dans son bel *Essai sur les rythmes toniques du français* (1925), plein d'heureuses suggestions.

Par le dosage varié des éléments qui entrent dans sa formation, on peut dire qu'il existe presqu'autant de types de prose cadencée que d'écrivains ; mieux encore : que dans un seul écrivain, il peul coexister plusieurs variantes de prose cadencée. C'est le cas plus particulièrement pour Rousseau. Certains critiques sont surtout frappés par ses vers blancs, d'autres par leur combinaison strophique, d'autres enfin par la liberté, pour ne pas dire l'audace de ses mètres échappant à toute contrainte canonique.

Je n'insisterai pas sur les vers blancs, dont l'intérêt ou l'originalité n'apparaît guère que dans la combinaison strophique. Mais précisément, cette combinaison est un phénomène nouveau qui mérite qu'on s'y arrête. P.-M. Masson, après M. Le Breton, me paraît du reste avoir dit sur ce point tout le nécessaire, et même un peu plus. Je ne crois pas, par exemple, malgré l'indice qu'il en fournit, que Rousseau ait jamais pris la peine de versifier préalablement certaines « strophes » de la *Nouvelle Héloïse.* Outre que la démonstration se heurte à de sérieux obstacles (1), c'est, à mon avis, méconnaître le principe même de la prose cadencée qui, à l'inverse de la prose en vers blancs, tire toute sa valeur de sa spontanéité rythmique.

Or, on peut parler de spontanéité, même à propos des vers blancs de Rousseau. Je n'en veux pour preuve qu'un des exemples même fournis par P.-M. Masson, où le dessein de la strophe lyrique est en quelque sorte enchevêtré dans le rythme. Soit ce passage un peu vif, mais bien caractéristique :

Rends-moi, écrit Saint-Preux à Julie, rends-moi cette étroite

(1) Les *Vers sur la femme* publiés en 1783, ne sont certainement pas de Rousseau, mais d'un ingénieux pasticheur. Les supercheries de ce genre n'ont pas manqué, surtout après la mort de Rousseau, témoin plusieurs lettres apocryphes. Toute la promenade de Saint-Preux à Meillerie a été mise en vers à l'époque. Il ne manquait que d'attribuer cet exercice à Rousseau lui-même.

union des âmes que tu m'avois annoncée, et que tu m'as si bien fait goûter ; rends-moi cet abattement si doux rempli par les effusions de nos cœurs ; rends-moi ce sommeil enchanteur trouvé sur ton sein ; rends-moi ce réveil plus délicieux encore, et ces soupirs entrecoupés, et ces douces larmes, et ces baisers qu'une voluptueuse langueur nous faisait lentement savourer, et ces gémissements si tendres durant lesquels je pressais sur mon cœur ce cœur fait pour s'unir à lui... (*Nouvelle Héloise*, I, 55.)

Soulageons cette tirade de ses longueurs, ou, si l'on préfère, de son empâtement verbal — la prose est toujours la prose — il reste ceci :

Rends-moi ce sommeil enchanteur
. . . .
rends-moi ce réveil plus délicieux encore
et ces soupirs entrecoupés
. . . .
et ces gémissements si tendres
durant lesquels tu pressais sur ton cœur
ce cœur fait pour s'unir à lui.

Ce sont là les débris non récusables d'une strophe régulière classique. Qu'est ce que cela prouve ? Non pas que Rousseau ait cherché, par des voies détournées, à rivaliser avec Malherbe ou J.-B. Rousseau, mais simplement que la prose accentuée peut, au gré de l'inspiration, ramener au vieux canon poétique, aussi bien qu'en éloigner. La raison en est apparue plus haut.

Toutefois, et c'est là l'essentiel, elle n'y ramène pas sans lui faire sentir son influence, qui est toujours libératrice du rythme. C'est même pour cela que les strophes cadencées de la *Nouvelle Héloïse*, bien loin de passer pour les héritières de Malherbe ou J.-B. Rousseau, ont été rangées parmi les annonciatrices, si ce n'est les modèles des poètes romantiques. Ne sont-ce pas de vrais vers lamartiniens, souples,

capricieux, riches en enjambement, que cette strophe reconstituée également, avec une sollicitude infinie, par P.-M. Masson :

J'entends le signal et les cris des matelots ;
Je vois fraîchir le vent et déployer les voiles :
Il faut monter à bord, il faut partir. Mer vaste,
mer immense, qui doit peut-être m'engloutir
dans ton sein, puissé-je retrouver sous tes flots
le calme qui fuit mon cœur agité.

Rien, dans la poésie classique, n'autorisait Rousseau à versifier de cette manière. Au moment même où il a l'air de se cramponner au canon, il le bouleverse. C'est l'accent qui manifeste ici sa maîtrise.

Un degré de plus, et Rousseau partant à la dérive sur l'océan du lyrisme, paraîtra s'émanciper tout à fait, mêlant harmonieusement les mètres pairs et impairs comme le veut M. Lanson, ou rivalisant avec les strophes mesurées de Pindare, comme s'efforce de le démontrer M. Coculesco. Et de là ces effusions mémorables :

Mais hélas ! vois la rapidité de cet astre
qui jamais n'arrête.
Il vole et le temps fuit, l'occasion s'échappe.
Ta beauté, ta beauté même aura son terme.
Elle doit décliner et périr un jour
comme une fleur
qui tombe sans avoir été cueillie...

ou encore :

Le vorace épervier, le corbeau farouche
Et l'aigle terrible des Alpes
faisaient seuls retentir de leurs cris les cavernes.
Tout respirait ici
les rigueurs de l'hiver et l'horreur des frimas

les feux seuls de mon coeur me rendaient ce lieu supportable
et des jours entiers s'y passaient à penser à toi (1).

Toutefois, ce n'est peut-être pas dans la *Nouvelle Héloïse* que nous trouvons les suprêmes efforts de cette prose saturée de musique, où l'on dirait que Jean-Jacques trempe sa passion pour la rafraîchir. A mesure que l'univers autour de lui se dissout, qu'il y substitue son moi divinisé, incoercible, il ne reste entre les choses et lui que le contat des sons et du rythme. Alors naît la prose hypermusicale, si l'on peut dire, des *Rêveries :*

Tout est dans un flux continuel sur la terre
Rien n'y garde une forme constante et arrêtée,
et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures
passent et changent nécessairement comme elles...

Encore de beaux tétramètres qui se suivent avec la régularité des vagues sur le rivage...

***

Un tel enseignement devait-il se perdre ? Non pas. Chez les épigones romantiques de Rousseau, la musique pénètre de toute part dans la prose, lui imprimant l'infinie diversité de ses cadences.

Sans parler de Bernardin de Saint-Pierre, et avant

(1) A titre de curiosité, voici le schéma de la strophe iambo-anapestique reconstituée par M. Coculesco :

⏑⏑— ⏑⏑— ⏑— ⏑— ⏑
⏑— ⏑— ⏑⏑— ⏑
⏑⏑— ⏑⏑— ⏑⏑— ⏑⏑— ⏑
— ⏑⏑— ⏑—
⏑⏑ ⏑⏑— ⏑⏑— ⏑⏑— //
⏑⏑— ⏑⏑— ⏑⏑— ⏑— ⏑⏑— ⏑
⏑⏑— ⏑— ⏑⏑— ⏑⏑— ⏑—

Le mètre syllabique est aussi très net, et fait apparaître au moins deux beaux alexandrins.

Châteaubriand, chez lequel tous les types de prose cadencée se rencontrent, voici Senancour, l'un des plus délicats poètes, des plus raffinés musiciens de la prose du XVIIIe siècle. Aussi bien, l'auteur d'*Obermann* n'est-il pas, parmi tous les prosateurs de cette époque, celui qui dégage la plus forte impression de modernité ? Son biographe a dit de lui que « les sons lui donnaient la clef des choses de l'âme (1)» De cette formule, à coup sûr, son style est le vivant reflet.

Certes, dans une pareille concentration du cœur et des sens — il s'agit d'Obermann — où l'âme frénétiquement s'isole, repliée sur elle-même et s'écoutant avec une attention infinie, il ne peut être question que d'une musique très personnelle. La cadence se forme de la pulsation d'une sensibilité qu'un rien met en branle.

...Et lorsque l'ombre a couvert cette vallé(e) d'eau,
lorsque l'œil ne discerne plus
ni les objets ni les distances,
lorsque le vent du soir a soulevé les ondes,
alors, vers le couchant, l'extrémité du lac
reste seule éclairé(e) d'une pâle lueur ;
Mais tout ce que les monts entourent
n'est qu'un gouffre indiscernable
et au milieu des ténèbres et du silence
vous entendez, à mille pieds sous vous,
s'agiter ces vagues toujours répétées (2),
qui passent et ne cessent point,
qui frémissent sur la grève
à intervalles égaux,
qui s'engouffrent dans les roches.
qui se brisent sur la rive.
et dont les bruits semblent résonner d'un long murmure
dans l'abîme invisible.

Obermann, 3e fragment.

(1) J. MERLANT, *Senancour*, 109.
(2) Plutôt que : *s'agiter ces vagu(es) toujours répétées.*

Le contraste des nombres est très sensible, inspiré, semble-t-il, par l'idée. Senancour détaille le rythme plus que Rousseau, en quoi il se montre plus raffiné, mais moins ample — songez, toute mesure gardée, à Wagner et Debussy !

D'autre part, la combinaison de l'accent et du nombre reste capricieuse, l'un prenant nettement le pas sur l'autre, ou paraissant se suffire à lui-même, ou concourant au commun effort. Les octosyllabes, les alexandrins réguliers ne sont pas rares, parfois groupés, et d'ailleurs souvent fort beaux. Il se dégage de l'ensemble, suivant le point de vue auquel on se place, une impression d'hésitation ou de variété, le texte manifestant une fois de plus à sa manière l'équivoque ou la richesse de l'harmonie française.

Il en est à peu près de même dans le passage suivant, tout aussi caractéristique :

J'ai vu la vallée
doucement éclairé(e) dans l'ombre,
sous le voile humide
charme vaporeux du matin ;
elle était belle. Je l'ai vue
changer et se flétrir ;
l'astre qui consume a passé sur elle :
il l'a embrasée,
il l'a fatigué(e) de lumière :
il l'a laissé(e) sèche, vieillie
et d'une stérilité pénible à voir.
Ainsi s'est levé lentement,
ainsi s'est dissipé,
le voile heureux de nos jours.
Il n'y a plus de ces demi-ténèbres,
de ces espaces cachés
qui plaisent tant à pénétrer.
Il n'y a plus de clartés douteuses
où se puissent reposer mes yeux.
Tout est aride et fatigant,

comme le **sa***ble qui* **brû***le*
sous le **ciel** *de Sahar***a** *;*
toutes les choses de la vie
*dépouill***ées** *de ce revêtem***ent**
*prés***en***tent dans une vér***ité** *rebut***an***te*
le savant et **tri***ste mécan***is***me*
de leur squelette découvert.
Leurs mouvements continus,
nécessaires, irrésistibles,
m'entraînent sans m'intéresser
et m'agit(ent) sans me faire vivre...

Obermann, lettre XXXIX.

Ici encore, l'inflexion de la cadence, mesurée ou accentuée, se fait sinueuse, cherchant plus ou moins l'harmonie imitative :

comme le **sa***ble qui* **brû***le*
sous le **ciel** *de Saha***ra**,

ces heptasyllabes énergiquement cadencés ont quelque chose de fiévreux, d'agité, comme ces quatre du premier exemple, dont trois parallèlement rythmiques (⏑⏑– | ⏑⏑⏑–) :

*qui fré***mis***sent sur la* **grè***ve*
*à inter***valles** *ég***au***x,*
*qui s'en***gou***ffrent dans les* **ro***ches,*
qui se **bri***sent sur la* **ri***ve,*

après quoi, s'étale, et pour cause, le long trimètre :

et dont les **bruits** *semblent résonn***er** *d'un long mur***mure***,*

précédant la chute profonde :

dans l'abîme invisible.

Ce dernier groupe présente encore comme une ébauche de strophe, également apparente en d'autres endroits.

Voici la strophe aux longs mètres égaux :

lorsque le vent du soir a soulevé les ondes,
alors vers le couchant l'extrémité du lac
reste seule éclairé(e) d'une pâle lueur.

Et voici la strophe aux mètres entrecroisés :

J'ai vu la vallée
doucement éclairé(e) dans l'ombre
sous le voile humide,
charme vaporeux du matin.

Il est inutile d'insister ici sur l'adroite combinaison de mètre pair et de mètre impair. Les symbolistes ne trouveront pas mieux.

CONCLUSION

Telles sont , dans la prose moderne, les infinies nuances du rythme, auxquelles donne lieu la combinaison de l'accent et du nombre. Et voici, d'autre part, finalement, la réponse fournie par les écrivains du XVIIIe siècle au problème de la musique verbale : la prose cadencée.

Ce terme, apparemment, a été choisi faute de mieux — nous l'avons trouvé dans l'*Horace* de Batteux — car, comme l'avait parfaitement vu P. de Longue, cette prose ne saurait être ni de la prose ni des vers. La prose reste une langue non chantée ; les vers restent un chant fixé par la tradition. Mais entre deux, il y a place pour un « nouveau style » qui tient à la fois de la prose et des vers, — des vers. puisqu'il est un chant, de la prose, puisqu'il est parfaitement libre. Seulement, ce « nouveau style » n'a finalement plus rien de commun avec la formule de P. de Longue. Un Buffon, un Rousseau, un Senancour nous guérissent de « l'octosyllabite aigüe » de l'abbé Brémond.

La prose cadencée ne saurait être surtout le produit d'une versification, même si, en poussant à bout son principe, on peut arriver à une sorte de versification, comme l'ont montré Fabre d'Eglantine et, tout récemment, M. Coculesco. Toutefois, il faut bien en convenir, les vers « eumolpiques » ont été sans lendemain ; et sans doute, malgré tout leur mérite, en sera-t-il de même des vers « toniques ». Les possibilités de la prose cadencée sont illimitées. Ce qui la caractérise, ce qui fait son succès, dirons-nous, par rapport à toute versification, c'est son absolue plasticité, par quoi véritablement elle prépare la prose moderne.

Cicéron disait de l'accent latin qu'il était une espèce de chant plus obscur, *quidam cantus obscurior*. A plus forte raison le peut-on répéter de l'accent tonique en français. Mais précisément, le rôle de la prose cadencée est de mettre en lumière ce chant et de l'ordonner, selon les exigences du génie littéraire. Echappant aux entraves de la versification, la prose cadencée reste quand même un effet de l'art.

D'autre part, originairement au moins, la prose cadencée entretient certains rapports avec la versification traditionnelle. Nous avons même vu comment on pouvait l'aborder par le système des vers blancs. Toutefois, plus elle se libère de cette convention, plus elle se soumet au génie individuel, plus aussi elle se montre capable de délicatesse et de nuances. Comme tout autre genre, elle atteint la perfection en épuisant sa formule. Ce progrès du reste ne va pas sans exiger un effort croissant de l'oreille, ce qui n'est pas pour diminuer son charme, au contraire. La prose cadencée devient sans doute de moins en moins appréciable pour l'oreille commune ; mais, auprès d'elle, toute versification ordinaire, quel que soit l'usage qu'en ont fait les grands poètes, finit par sembler grossière.

***

Resterait un dernier point à élucider. La langue française, avons-nous vu, se plie soit à la musique extérieure soit à la musique intérieure. Ces deux musiques sont, en principe, parfaitement distinctes l'une de l'autre. Est-ce à dire qu'on ne puisse imaginer aucune influence réciproque ?

Ici, je le déclare volontiers, nous entrons en plein mystère ; et ce ne sont pas les métriciens du XVIII[e] siècle qui pourront nous en tirer. Les métriciens du XVIII[e] siècle ont assez finement déterminé le secours que l'art musical peut attendre de la parole, mais beaucoup moins, si ce n'est pas du tout, ce que la parole peut attendre de l'art musical.

Je ne songe pas, bien entendu, à les remplacer, ce qui demanderait toute une enquête et de nombreuses expériences. Considérant toutefois les variantes que nous avons constatées dans la prose cadencée du XVIIIe siècle, je me hasarde, en terminant, à poser quelques points d'interrogation.

On nous a dit l'émotion de Buffon écoutant des symphonies, des romances, des airs tendres. Et n'est-ce pas une romance, la plus tendre des chansons, que ce fragment sur la fauvette, que nous analysions tout à l'heure, tout comme d'autres parties de l'*Histoire naturelle* sont orchestrées et rythmées à la manière des plus brillantes symphonies ?

Rousseau a passé une partie de sa vie à écouter des opéras italiens ou français, à les critiquer, voire à en composer lui-même. Et n'est-ce pas comme un écho direct des récitatifs et des airs d'opéra que nous apportent ces strophes ou ces débris de strophes si caractérisés de la *Nouvelle Héloïse* ? Si ce n'est Malherbe et J.-B. Rousseau, Quinault du moins a passé par là, le meilleur représentant de cette partie du lyrisme classique qui ne cesse de tremper dans une atmosphère musicale. C'est même, apparemment, la principale raison de la préférence dont le poète d'*Atys* et d'*Armide* jouit au XVIIIe siècle. Rousseau se trouverait là un peu comme la porte ouverte par où la poésie d'opéra rejoint la poésie romantique, qui s'en est certainement inspirée.

J'arrive à Senancour . Ah ! Senancour... il n'écoute, celui-ci, ni symphonie, ni romance, ni opéra, ni aucune musique trop bruyante ou trop compliquée ; mais, avec une oreille extraordinairement fine, il entend le silence même de la nature, avec ses longues vibrations, et, dans ce grand silence, les moindres sons de voix humaine, d'instrument rustique, d'élément déchaîné. De là, à n'en pas douter, cette transposition musicale si savante et si délicate de l'univers romantique dans sa prose.

Et pour franchir décidément la limite du XVIIIe siècle,

n'en est-il pas de même un peu, beaucoup même, pour Chateaubriand ? Les cantiques des couvents et des basiliques entendus dans sa jeunesse, ceux des matelots écoutés sur le pont d'un navire, mêlés au large rythme des vents et des flots qui a bercé son enfance, ne sont-ils pas entrés dans son langage ? Plus tard, en rédigeant les chapitres de son *Histoire de France*, l'oreille de Michelet n'est-elle pas hantée par les symphonies de ce Beethoven que l'historien lyrique met au nombre de ses maîtres et de ses pères spirituels ? Et Flaubert n'a-t-il pas été frappé par les incantations mélodieuses des femmes d'Egypte au point de les imiter dans les mélopées lunaires de Salammbô ? Je m'arrête sans me demander ce que certaines proses plus récentes, celles de Barrès ou de Gide, peuvent devoir à Wagner ou Debussy. Décidément la question me dépasse.

***

Aussi bien ma tâche se bornait-elle à montrer comment la notion de la prose lyrique s'était imposée à la littérature française au XVIIIe siècle. Ce n'a pas été sans peine, et nous avons vu quelles erreurs, quels préjugés l'expérience a dû surmonter. La capacité musicale même de la langue française est en cause, contestée par une longue tradition. Mais, comme le dit à son tour Condillac dans sa *Dissertation sur l'harmonie du style* à la suite de son *Art d'écrire*, « pourquoi disputer sur une chose dont le sentiment est le seul juge ? Qu'on nous fasse entendre des poètes et des orateurs, qui fassent sur notre oreille de ces expressions [impressions ?] qui ravissaient les Grecs et les Romains, et il sera prouvé que notre langue est aussi harmonieuse que les langues grecque et latine ». Les prosateurs du XVIIIe siècle, à défaut des poètes, ont administré cette preuve.

En second lieu, j'ai voulu montrer quelles perspectives nouvelles s'étaient ouvertes, à la même époque, pour la prose

française, au point qu'elle tend à se substituer au vers. Ici encore on ne saurait exagérer les résultats. Même en ayant devant les yeux le grand éclat de la poésie romantique, nous pouvons, en terminant, comprendre la rodomontade de Sébastien Mercier dans une note de sa *Néologie*, en 1801. Sans doute vise-t-elle surtout le privilège de l'inversion ; mais, nous l'avons vu, l'auteur de *Mon Bonnet de Nuit*, fervent amateur de prose poétique, ne laisse pas non plus d'entrevoir les conséquences d'une révolution de la mesure.

Qui n'aurait pitié, s'écrie-t-il finalement, qui n'aurait pitié de tous ces jeunes gens perdus, abîmés dans la versification. et qui s'éloignent d'autant plus de la poésie !... La prose est à nous ; sa marche est libre ; il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes ; qu'ils osent, et la langue prendra des accents tout nouveaux : les mots, les syllabes même ne peuvent-ils se placer de manière que leur concours produise l'effet le plus inattendu (1) ?

La prose est à nous — les prosateurs sont nos vrais poètes : on sait comment le XIXe siècle a pris au sérieux ce mot d'ordre.

(1) *Néologie*, I, p. XLV.

TABLE DES MATIÈRES